ISSN 0371-4284

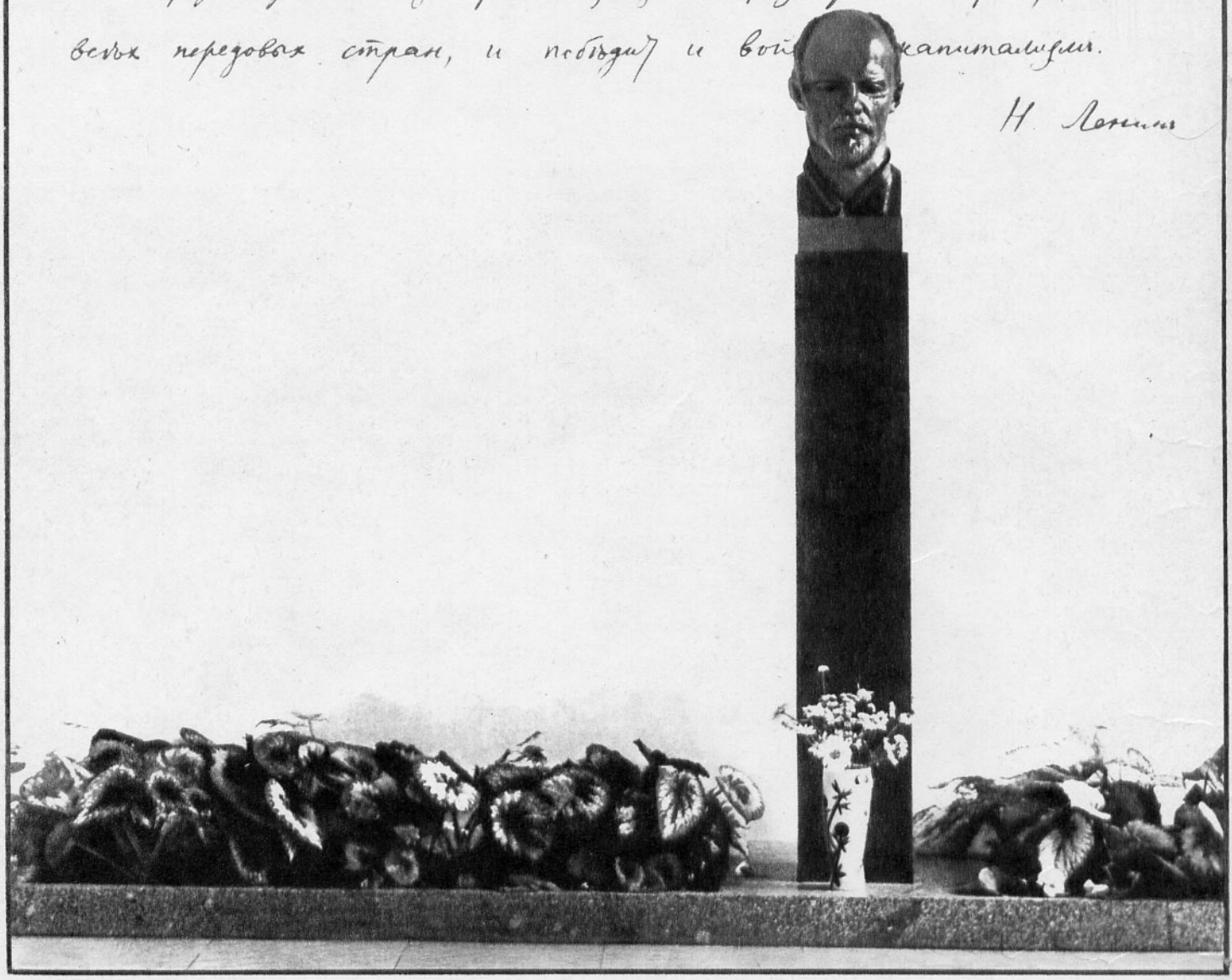
СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

11 1978

Революционный пролетариат возьмет власть, начнет социалистическую революцию, привлечет к ней — несмотря на всех трудности и возможные зигзаги развития — пролетариев всех передовых стран, и победит и во[й]ет капитализм.

Н. Ленин



Фотоплакат
Юрия БЕЛИНСКОГО

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 11. 1978
ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
ВАРТАНОВ А. С.
КИЧИН В. С.
(ответственный секретарь)
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
МОРОЗОВ С. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПЕСКОВ В. М.
ПОРТЕР Л. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)

Художник
ВИНОГРАДОВА С. А.

Художественный редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Фарватер.
Фото Евгения Кассина (Москва)
4-я стр. Череповецкий прокат.
Фото Олега Иванова (Москва)

Адрес редакции:
101000, Москва, Центр, М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А05139
сдано в набор 31.08.78 г.
подп. к печ. 10.10.78 г.
формат 62×92⅛
печатных листов 7,25
учетно-издат. листов 10,57
тираж 234.000
зак. 1959, цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, проспект Мира, 105

© Издание Союза журналистов СССР. 1978

В НОМЕРЕ:

1 ЭСТАФЕТА ПОКОЛЕНИЙ

ФОТО-ПУБЛИЦИСТЫ ВЕДУТ РАССКАЗ...
2

Л. ВОЛКОВ-ЛАННИТ. СОЛДАТ РЕВОЛЮЦИИ
4

Э. БЕЛТОВ. ДОЛГОЕ СЧАСТЬЕ ЯКОВА ХАЛИПА
6

К. СИМОНОВ. «...С ПОЛНОЙ ОТДАЧЕЙ СИЛ И ТАЛАНТА»
8

ПРОФИЛЬ МАСТЕРА

Л. ШЕРСТЕННИКОВ. СНИМАЕТ РЕПОРТЕР «ПРАВДЫ»
12

«МЕСТО ФОТОГРАФИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ»
18

КОНКУРС «ТАЛЛИНСКИЕ ПАРУСА»
19

ДИАЛОГИ «СФ»

Н. ПАРЛАШКЕВИЧ, Б. САВЕЛЬЕВ. УГОЛ ЗРЕНИЯ
20

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

А. АЛЕКСАНДРОВ. ОБРАЗНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ
24

Г. АНТОНОВ. ПОСТИЖЕНИЕ ПРОФЕССИИ
26

НАШИ ИНТЕРВЬЮ

ШКОЛА ДОКУМЕНТАЛИЗМА
28

М. ЛЕОНТЬЕВ. ФОТОГРАФИКА И ТВОРЧЕСТВО
30

НОВЫЕ ИМЕНА

А. КОЗЛОВ. МИХАИЛ ПОТЫРНИКЕ
34

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

Б. ТЕРЕХОВ. ФОТОГРАФ И ПИСАТЕЛЬ
36

КОРОТКО О РАЗНОМ
38

ТЕХНИКА ФОТОГРАФИИ

А. ШЕКЛЕИН. БУДУЩЕЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ ОПТИКИ
40

ПРАВИЛА ХРАНЕНИЯ МАТЕРИАЛОВ
41

В ПОМОЩЬ НАЧИНАЮЩИМ

Д. СТАРОДУБ. РЕПРОДУКЦИОННАЯ СЪЕМКА
42

ТВОРЧЕСТВО ЗАРУБЕЖНЫХ МАСТЕРОВ

А. ВОРОНИН. МАКСИН ОРРИС — КОРРЕСПОНДЕНТ «ДЕЙЛИ УОРЛД»
44

Г. ЧУДАКОВ. ПОЭЗИЯ И МУЗЫКА ЭДИТ МОЛЬНАР
46

Рукописи и снимки не возвращаются

ЭСТАФЕТА ПОКОЛЕНИЙ

Весь советский народ отмечает знаменательную дату — 61-ю годовщину Великой Октябрьской социалистической революции — ударной вахтой рабочих, колхозников, представителей народной интеллигенции всех поколений строителей коммунизма. Успехи, достигнутые в социалистическом соревновании в честь первой годовщины новой Конституции СССР и 61-й годовщины Великого Октября, приумножили мощь нашей Родины.

Советский народ уверенно берет новые рубежи на пути хозяйственного и культурного строительства, намеченные XXV съездом КПСС. В речи на торжественном заседании в Баку Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев, характеризуя положение в промышленности и сельском хозяйстве, результаты трудовых усилий советского народа, сказал: «Дел много, а будет, наверное, еще больше. Достижения велики, но и задач немало. И одним из важнейших залогов успеха во всей нашей работе всегда были и будут активная забота об общем деле, высокая требовательность к себе и к другим».

С первых лет революции и до нынешних дней советские люди не считали достигнутое пределом, видели залог успеха в дальнейшем движении вперед, укреплении могущества Родины. И на всех этапах этого движения публицисты, вооруженные пером и фотокамерой, шли в ногу с народом, жили его заботами и чаяниями. Передавая друг другу творческую эстафету, они стремились как можно лучше и полнее отразить дела и свершения советских людей. Каждое новое поколение рождало новых пев-

цов советской действительности, и они по-своему, умело и с высоким гражданским пафосом рассказывали о своем времени, о героях своего поколения.

В этом номере нашего журнала представлены работы трех фотомастеров, чьи имена широко известны читателям, посетителям фотографических выставок. Каждый из них — яркий представитель своего поколения. Их стиль, подход к решению журналистской темы различны. Но как духовно близки сегодня, по прошествии десятилетий, репортажи Ивана Кобозева — свидетеля и участника революционных событий 1917 года, работы Якова Халипа, чьи снимки возвращают нас к пафосу первых пятилеток, героизму защитников Родины в годы Великой Отечественной войны. А рядом с этими снимками, уже ставшими нашей историей, читатель видит работы репортера «Правды» Виктора Якобсона о сегодняшнем дне социалистической Отчизны.

Эстафета поколений в том широком смысле, который мы вкладываем в это понятие, когда речь идет о преемственности трудовых и боевых традиций советского народа, имеет прямое отношение и к творческим традициям фотожурналистов, летописцев всех десятилетий советской эпохи. Эта преемственность — в идейной направленности журналистской фотографии, в истинной партийности творчества авторов, чьи произведения «читаются» на одном дыхании, воспринимаются как нечто целое, монолитное.

Идут годы. Рядом с представителями старшего и среднего поколения советских фотожурналистов встают новые, молодые. Им легче, потому что за их спиной колоссальный опыт ветеранов, им тяжелее, потому что сделать лучше, значительнее, интереснее, чем было сделано их предшественниками, — задача трудная. Но уже сейчас мы можем с гордостью сказать, что молодое пополнение фотожурналистов, обладающее, как правило, высоким уровнем образования, профессиональных навыков, идет верной дорогой идейности и партийности, которую открыли для них ветераны фотожурналистики. Так пожелаем нашим молодым мастерам фотокамеры вместе с их учителями и наставниками новых успехов.

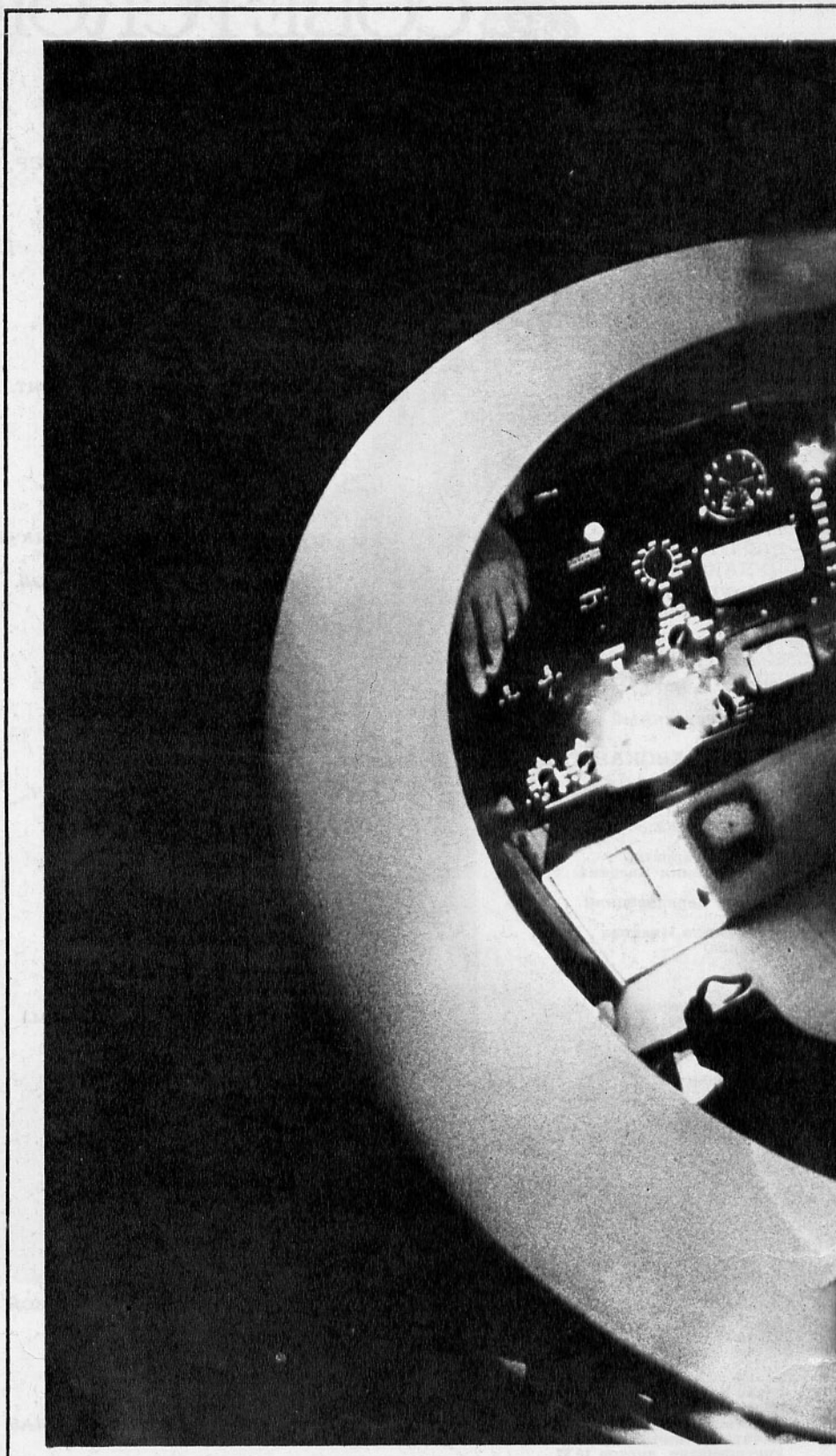


ФОТО — ПУБЛИЦИСТЫ ВЕДУТ РАССКАЗ...

Снимок фотокорреспондента журнала «Советский Союз» Валентина Шияновского сделан в мартеновском цехе Руставского металлургического завода во время испытания нового типа скафандра, в котором можно работать при температуре минус 180°С. Новый скафандр — одна из разработок Тбилисского научно-исследовательского института охраны труда.

Чем интересен этот снимок? Разумеется, своим содержанием. Тема охраны труда достаточно сложна для решения средствами фотожурналистики. В. Шияновскому удалось сделать это своеобразно, необычно.

Интересно изобразительное решение кадра. Лаконичная композиция, выразительное освещение, четкий акцент на главном — все это делает снимок запоминающимся.

В. ШИЯНОВСКИЙ
Испытание нового типа скафандра

СОЛДАТ РЕВОЛЮЦИИ

И. Кобозев. 1917 г.

Фото
Ивана КОБОЗЕВА

Тяжелый броневик «Илья Муромец» у Смольного. 25 октября 1917 г.

Группа участников штурма Зимнего. 26 октября 1917 г.

Зимний после штурма. Утро 26 октября 1917 г.

Солдаты автобронедивизиона во дворе Смольного. 24 октября 1917 г.

Он выдвинул ящик письменного стола и показал пожелтевшую от времени справку:

«Дана члену ВКП(б) с апреля месяца 1917 года тов. Кобозеву Ивану Семеновичу в том, что он в 1917 году состоял в парторганизации большевиков Рождественского района в Петрограде. В октябрьские дни 1917 года был в особой группе боевиков-красногвардейцев ВРК того же района и, совместно с другими боевиками-партийцами, тов. Кобозев И. С. нес охранную службу по безопасности моей квартиры на Херсонской улице, дом № 5 (теперь музей), в которой с первого дня Октябрьской социалистической революции в течение трех недель проживал В. И. Ленин, члены его семьи и постоянно бывали члены ЦК нашей партии».

Под документом подпись: член ВКП(б) с 1895 года В. Д. Бонч-Бруевич.

Иван Кобозев (1893—1973) — человек большой, интересной судьбы. Он участник февральской и Великой Октябрьской социалистической революций, гражданской и Великой Отечественной войн. По профессии — фото- и киноработник.

Еще одна справка. Она датирована февралем 1917 года: «Дано сие солдату И. С. Кобозеву в том, что он прикомандирован на работу в Скобелевский просветительный комитет военного министерства для фотокиносъемок Издательского отдела и киножурнала «Свободная Россия».

Должность военного фотографа помогла ему выполнить чрезвычайно важное поручение партии. Какое? Возвратимся в Петроград предоктябрьских дней...

Подступы к Зимнему дворцу, обнесенному баррикадами, охранялись юнкерами и женским батальоном. Военно-революционный комитет собирал сведения об их вооружении, количестве живой силы и построении обороны. Я. М. Свердлов предложил Кобозеву проникнуть в Зимний под предлогом документальных съемок и провести там разведку. Юнкера никого не подпускали к дворцу, но Ивана Семеновича выручил мандат Скобелевского комитета.

«— Пока мы с подпоручиком Максименко, посланным меня сопровождать, обошли вокруг Зимнего, побывали на четвертом этаже Главного штаба, — рассказывал Иван Семенович, — я насчитал двадцать два пулеметных гнезда и хорошо запомнил их расположение. Артиллерийских орудий у Зимнего в то время еще не было... Был уже вечер, когда В. Д. Бонч-Бруевич помог мне разыскать Якова Михайловича Свердлова. И вот в комнате Военно-революционного комитета я докладываю о результатах разведки.

— Молодец! Ловко провел господ офицеров.

И тут же, по заметкам в моей записной книжке, наносились на карту сведения о расположении обороны Зимнего...».

Прошли годы... К 50-летию Великого Октября Иван Семенович взялся за перо и подробно описал свой «визит» в Зимний. 29 октября 1967 года его воспоминания опубликовала «Правда».

Мне довелось встречаться с И. С. Кобозевым при работе над книгой «История пишется объективом». Во время одной из наших бесед он извлек пожелтевший, помятый, видавший виды фотоотпечаток. Только автору было ведомо, каких трудностей стоила эта съемка.

Позитив не отличался техническими достоинствами. Заметно было, что сюжет снят второпях.

— Жаль, не сберег негатив, — сокрушался Иван Семенович. И добавил в оправдание: — Не до того было тогда...

А тогда... Зимний взяли приступом. В 2 часа 10 минут арестовали министров Временного правительства. И вот утро 26 октября (8 ноября) — первое утро Советской власти...

— Вооружившись фотоаппаратом, — рассказывал Кобозев, — со своим помощником Григорием Щербаком я отправился к Зимнему. Шли пешком по Невскому. Людей здесь было необычно мало. Пришли на Дворцовую площадь. Выбираю точку для съемки. Здесь полно любопытных. Фотографирую Зимний, группу матросов — участников штурма. Потом спешим в Смольный...

Могущество фотосъемки неоспоримо. Ничто не дает так остро почувствовать событие, как документально схваченный момент, его кульминация. Каждая подробность изображения вводит нас в атмосферу происходившего и словно обращает в очевидцев.

В архиве Кобозева сохранилось несколько кадров, относящихся к незабываемым событиям 1917 года. При всем их техническом несовершенстве они покоряют нас правдой.

Ивану Кобозеву мы обязаны созданием снимка «К Зимнему!», получившему широкую известность. Через несколько часов после взятия Зимнего он снял собравшуюся перед дворцом толпу питерцев.

Кадры, созданные Кобозевым ранее, в июльские дни, также смотрятся с огромным интересом. На Дворцовой площади — автобронедивизион, который, как известно, 25 октября — в день вооруженного восстания — перешел на сторону Военно-революционного комитета. И за несколько часов до начала вооруженного восстания фотограф снова снял солдат бронедивизиона во дворе Смольного.

Снимки, датированные 26 октября, заканчивают петроградский период работы Кобозева. Через два дня его зачислили в часть особого назначения при ВРК и срочно направили с ответственным заданием в Москву. Есть фотография (она напечатана во 2-м томе «Истории гражданской войны»), на которой запечатлен Иван Семенович Кобозев с винтовкой в руках среди красногвардейцев, сражавшихся у Никитских ворот.

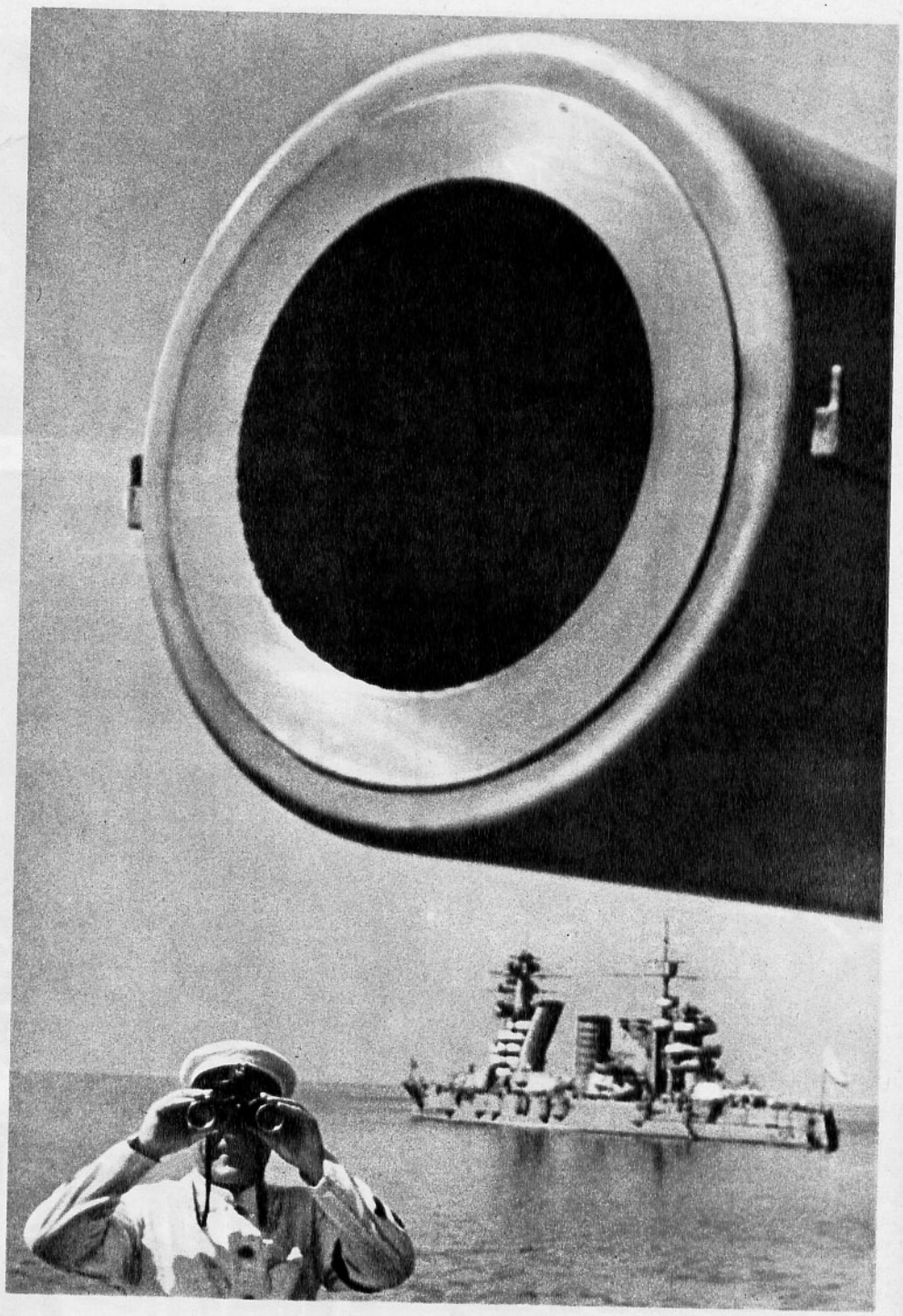
Красногвардеец, смелый разведчик, оперативный фоторепортер — таким был солдат и летописец Октября Иван Кобозев. Его снимки вошли в бесценную сокровищницу нашей культуры. Вместе с другими историческими документами они хранят священную память о днях, с которых началась новая эра человечества.

Л. ВОЛКОВ-ЛАННИТ,
заслуженный работник культуры РСФСР

1

ДОЛГОЕ СЧАСТЬЕ ЯКОВА ХАЛИПА

К 70-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ



Готов спорить, вы не дадите Халипу его семидесяти. Говорю об этом не потому вовсе, чтобы сделать Якову Николаевичу комплимент, а потому, что на его примере в который раз убеждаюсь в удивительнейшей закономерности человеческого бытия — жить долго совсем не значит жить легко. Или, если хотите, так: жить легко — не значит жить долго.

Геронтологи любят подчеркивать, что долгожители не бросают работы даже в самом преклонном возрасте, и что это, в сущности, есть один из способов продления жизни. В свои семьдесят Яков Халип по сей день деятельнейший фотокорреспондент журнала «Советский Союз» и, если говорит о далеком прошлом, то больше, кажется, по необходимости, чем по склонности к воспоминаниям.

...Его комната-лаборатория завалена снимками. Впрочем, сразу поправлюсь: никакого хаоса в ней нет. Сотни, тысячи, а может (и подумать-то страшно!), десятки тысяч лиц, событий и фактов аккуратно упрятаны в конверты, тщательно атрибутированы и по первому вашему желанию могут

Яков Халип

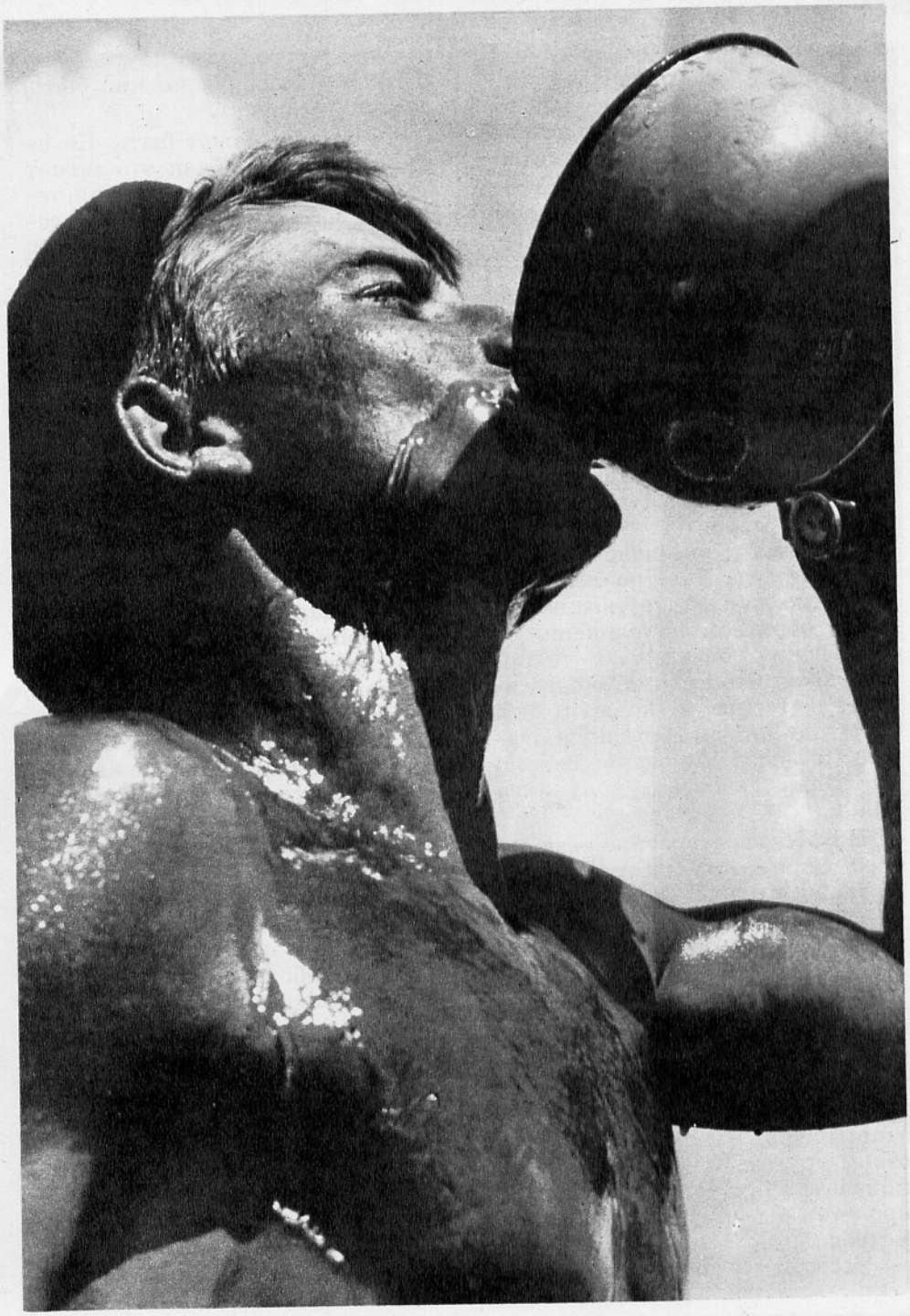
Фото
Якова ХАЛИПА

Главный калибр. 1938 г.
(Балтийский флот)

И. Д. Папанин. 1938 г.
(Станция «СП-1» заканчивает свою работу)

Жажда. 1963 г.
(Восточный Казахстан)

Паша Ангелина. 1935 г.



ожить, заговорить, напомнить.

— Как началась ваша фотографическая деятельность?

— Началась она морозным январским днем тысяча девятьсот двадцать четвертого года во время похорон Владимира Ильича Ленина. Холод был страшный — минус тридцать восемь. Снимал я старым отцовским «Кодаком» и была у меня одна-единственная пластинка. Ростом я был невелик, пришлось поднять камеру над толпой и так снимать. Первая в моей жизни фотография была опубликована в школьной стенгазете.

— А как вы стали профессионалом?

— Закончил Госкинотехникум, получил квалификацию фотографа при кинопроизводстве и ассистента кинооператора. Некоторое время работал с режиссерами Борисом Барнетом и Николаем Охлопковым. Одним из моих учителей был также Александр Родченко.

— Можете ли вы точно определить момент, когда почувствовали себя именно фоторепортером?

— Могу, и даже, пожалуй, с точностью до одного дня. Правда, произошло это при довольно не-

обычных обстоятельствах. В 1927 году Макс Альперт и Роман Кармен привели меня в «Огонек». Привели буквально за ручку, потому что я был тогда совсем еще мальчишкой...

— Боялись?

— Стеснялся... Получаю я первое задание — снять пробег аэросаней, причем специально для меня было оставлено место в одной из машин. «Садись, — говорят мне, — в трамвай семнадцатого маршрута и езжай до конца, там все увидишь». Сажусь. Еду. А потом соображаю, что то ли от волнения, то ли по неопытности забыл спросить, в какой же конец маршрута мне ехать. Еду наугад. Приезжаю — и, конечно, не туда. Расстроился жутко, прямо до слез, честное слово. Еду в обратном направлении и, естественно, опаздываю. А потом узнаю, что именно те аэросани, в которых я должен был ехать, потерпели серьезную аварию, и водитель очень сильно пострадал. Такой вот получился дебют...

— Но это не отвратило вас от профессии фоторепортера...

— Наоборот, именно тогда я понял, что стану им. И, как видите, стал...

Пятьдесят лет назад Яков Халип стал фоторепортером. Он снимал героическую четверку папанинцев, Днепрогэс, трижды прорывался в осажденную Одессу и покинул ее в числе последних защитников, вместе со старым своим другом Константином Симоновым прошел, проехал и пролетел тысячи военных километров...

— Часто вам удавалось снять то, чего не могли снять другие. Вы, Яков Николаевич, должно быть, везучий человек...

— Везучий? Может быть. Но не в такой степени, как это может показаться. Ведь интересная тема вас искать не будет — вы сами должны ее найти. Событие не будет ждать — приходится поторапливаться. Факт нельзя инсценировать — его нужно подкараулить. Вот и посчитайте, велик ли здесь элемент везения...

— Предположим, вы снимаете событие, представляющее известный общественный интерес. Как вы оцениваете соотношение между ним и искусством воплощения? Или бывают случаи, когда об искусстве просто некогда думать?

— Обращали ли вы когда-нибудь внимание на интереснейшее свойство восприятия зафиксированной действительности: чем необычней факт, ситуация, тем ниже уровень наших требований к качеству изображения? Вот вы смотрите старую хронику и вам не бросается в глаза то, что она технически и творчески несовершенна — снята, скажем, с передержкой или композиционно невыразительна. Помню, снимая папанинцев, я очень старался найти наиболее выигрышную точку съемки, сделать поинтереснее композицию кадра. И в результате снял мало, о чем до сих пор жалею — время нельзя повернуть вспять. Но понимание это пришло с годами...

— Понимание того, что «искусство требует жертв»?

— Нет, того, что иногда нужно жертвовать искусством во имя высокой и неповторимой правды

Константин СИМОНОВ:

«...С полной отдачей сил и таланта»

Вязьма освобождена!
К. Симонов и Я. Халип
12 марта 1943 г.

Фото
Якова ХАЛИПА

Ноктюрн. 1943 г.

Мне доставляет особую радость возможность поздравить с днем 70-летия моего старого товарища по работе Якова Николаевича Халипа именно здесь, на страницах журнала «Советское фото», где пятьдесят с лишним лет назад в 1927 году появился один из его первых снимков.

Яков Халип был одним из моих товарищей на фронтовых корреспондентских дорогах войны. Именно там, на войне, я полюбил и — добавлю — зауважал замечательную профессию фотокорреспондента. Полюбил не только потому, что это интереснейшее и исторически необыкновенно важное дело, но и потому еще, что это трудное дело делали на моих глазах мужественные и решительные люди, и одним из них был Яков Николаевич Халип.

Хотя моему старому фронтовому другу сейчас семьдесят — он один из тех людей, которые никогда не чувствуют себя пенсионерами и работают с полной отдачей сил и таланта до последнего дня и часа своей жизни.

Тому свидетельство — и самое лучшее — работы Якова Халипа, сделанные за последние годы.

Хочу пожелать ему — так же как и многим другим мастерам-ветеранам советского искусства — успехов в той повседневной репортерской работе, которую он до сих пор по-юношески любит, и создания книги лучших фоторабот, сделанных им более чем за полвека!

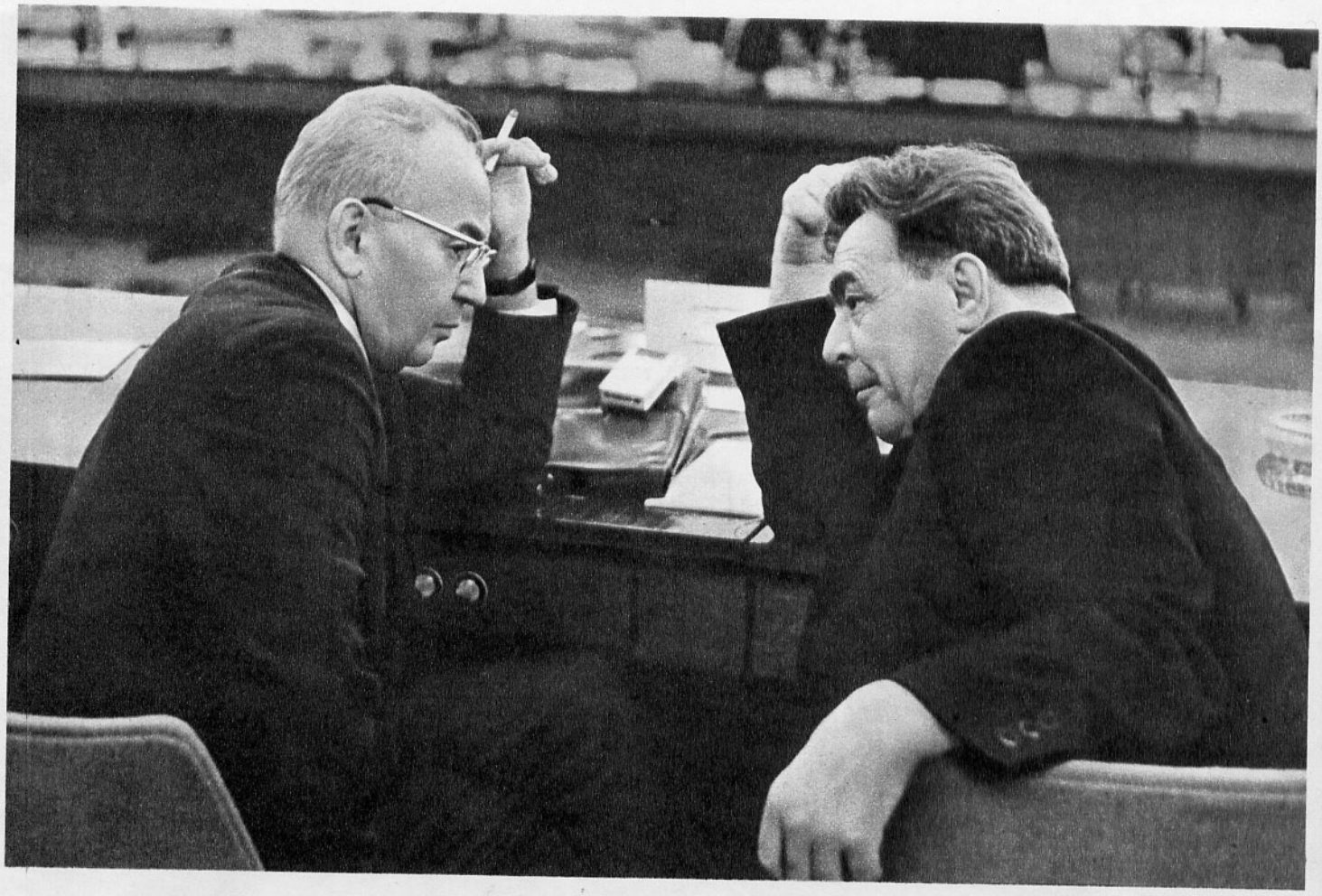


Фото
Якова ХАЛИПА

Встреча Л. И. Брежнева
с Густавом Гусаком
в Москве. 1969 г.

Совещание руководителей
коммунистических
и рабочих партий.
Москва, Кремль,
июнь 1969 г.

жизни. И еще возьмите в расчет — если пишущий журналист, бывший свидетелем какого-то события, может написать о нем по прошествии времени, я этой возможности лишен. Если я не сделаю максимального количества кадров, из которых потом отберу необходимый минимум, задним числом я этого сделать уже не смогу...

— Снимая событие, чувствуете ли вы себя его участником или все-таки сохраняете трезвый расчет «человека со стороны»?

— Я всегда — участник события, а не просто свидетель. Сознаюсь даже, что если это бывают какие-то горькие минуты, я не стыжусь слез... Или радуюсь, как ребенок, вместе со своими героями. Как говорится, аз есмь человек... Помню, снимал я очерк о наводнении в Ростовской области. Материал был интереснейший. Был ли я счастлив как репортер? Конечно — ведь очерк получился удачным. Но еще больше я был счастлив просто по-человечески, потому что во время этого страшного стихийного бедствия никто не погиб. Очерк так и назывался — «Ни одной человеческой жертвы».

— Немного о вашем «возвращении к героям»...

— Для меня такое возвращение существенно не потому, что вообще интересно увидеть человека, скажем, через десять, двадцать или тридцать лет. Нет, оно важно потому, что за годы человек меняется не только внешне, но и внутренне. И для меня внутренние перемены значительно важнее... Скажем, знаменитую трактористку Пашу Ангелину я снимал в 1935 и в 1955 годах — это ведь были не просто два разных лица; я бы сказал — два разных человека...

— Волнуетесь ли вы во время съемки?

— Представьте себе — да. Но это не страх — вот, дескать, не угадаю экспозицию, забарахлит камера или получу нагоняй за неудачную работу. Нет, это волнение творческое, то самое, без которого, я уверен, невозможен подлинный профессионализм. Я часто думаю: какое счастье, что я видел в жизни так много интересного, пережил и радость и беду, минуты вдохновения и часы отчаяния... Но главное для меня вовсе не в том, что я получал удовольствие от созерцания земных красот или от общения с умнейшими людьми. Это в какой-то мере эгоизм, жизнь только для себя. А по-настоящему я бываю счастлив только тогда, когда могу рассказать о том, что видел и пережил, другим — знакомым и незнакомым. Другим людям...

Мир мастера. Понятие, дающее ключ к проникновению в сущность его индивидуальности, пониманию способа освоения им действительности. Существует ли мир репортера Якова Халипа, им открытый и им освоенный? Да, существует. Это тот мир, в котором мы с вами живем. Наш прекрасный и яростный мир.

Эдуард БЕЛТОВ

ПРОФИЛЬ МАСТЕРА

СНИМАЕТ РЕПОРТЕР «ПРАВДЫ»

Виктор Якобсон

С Виктором Якобсоном мы оба шли одним путем: из Выборгского фотоклуба в газету, в «Ленинградскую правду». Мой сезон там был невелик: несколько месяцев нештатным фотокорреспондентом. Виктор был приглашен в газету сразу на штатную должность.

В Ленинграде я появился года через два после этого события. В каком-то кинотеатре перелистал подшивку газеты. Все та же уважаемая и уважающая себя газета, но на ее «фотографическом лице» играли свежие краски. Почти каждую неделю на четвертой полосе — развернутый репортаж. Его основну́ю идею решал центральный кадр. Это был не просто выразительный снимок, а снимок, несущий главную мысль. До сих пор перед моими глазами — фотография, которую я увидел в репортаже, вывешенном на красном стенде в редакции (на нем отмечались лучшие материалы номера): с Пулковских высот, известных жесточайшими боями, которые здесь шли в го-

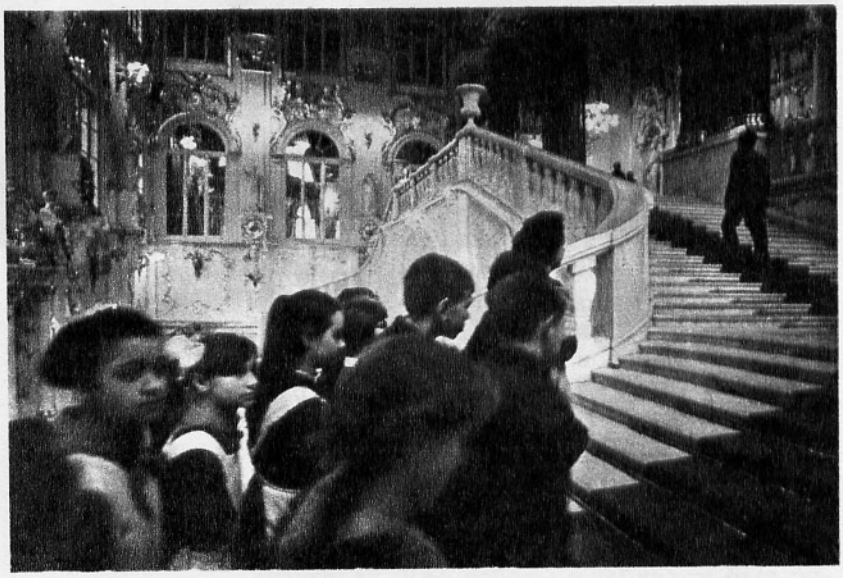


Фото Виктора ЯКОБСОНА

Гуси-лебеди...

Белые ночи

В Эрмитаже

ды войны, видна уходящая к Ленинграду дорога — Пулковский меридиан — и угадывающийся вдали город. Зритель смотрит на Ленинград не один. Перед ним, спиной к нему — бывший солдат, инвалид на костылях, рядом — ребенок. Они всматриваются, как и зритель, в открывающуюся панораму. «Хотят ли русские войны?» — назывался репортаж, навеянный только что опубликованными стихами Евтушенко. Сейчас уже трудно восстановить в памяти работы почти двадцатилетней давности, газетные репортажи, которым уготована короткая жизнь, но отдельные кадры не забываются. Старушка со скомканным платочком перед камнем с надписью: «В Великую Отечественную войну погибло более 600 000 ленинградцев». Я долгое время находился под впечатлением. Такие снимки не случайны для человека, мальчишкой перенесшего всю тяжесть блокады.

Вспоминая годы, проведенные Якобсоном в «Ленинградской правде», мы задавали друг другу вопрос: чем же была необыкновенна обстановка в газете для нас, молодых репортеров? Не озарены ли наши воспоминания тогдашним радужным восприятием?

— Видишь ли, для фоторепортеров всем в газете был и есть Юлик (так Виктор называет Юлия Абрамовича Гальперина, бессменного чуть ли не в течение четверти века руководителя отдела иллюстраций). Во-первых, он никогда не приказывал, а просил. Но не выполнить его просьбу было невозможно. Во-вторых, у него всегда была масса идей, и он умел подать их так, словно эти идеи возникли у тебя самого. В-третьих, он был неизменно ровным и спокойным. И, наконец, это человек слова. Авторитет его как заведующего отделом был неколебим и в наших глазах, и в глазах руководителей редакции.

Виктор Якобсон — ленинградец. Этим сказано все: и тематическое пристрастие, и особая, своя интонация в показе этого города, и принадлежность к заметной в фо-

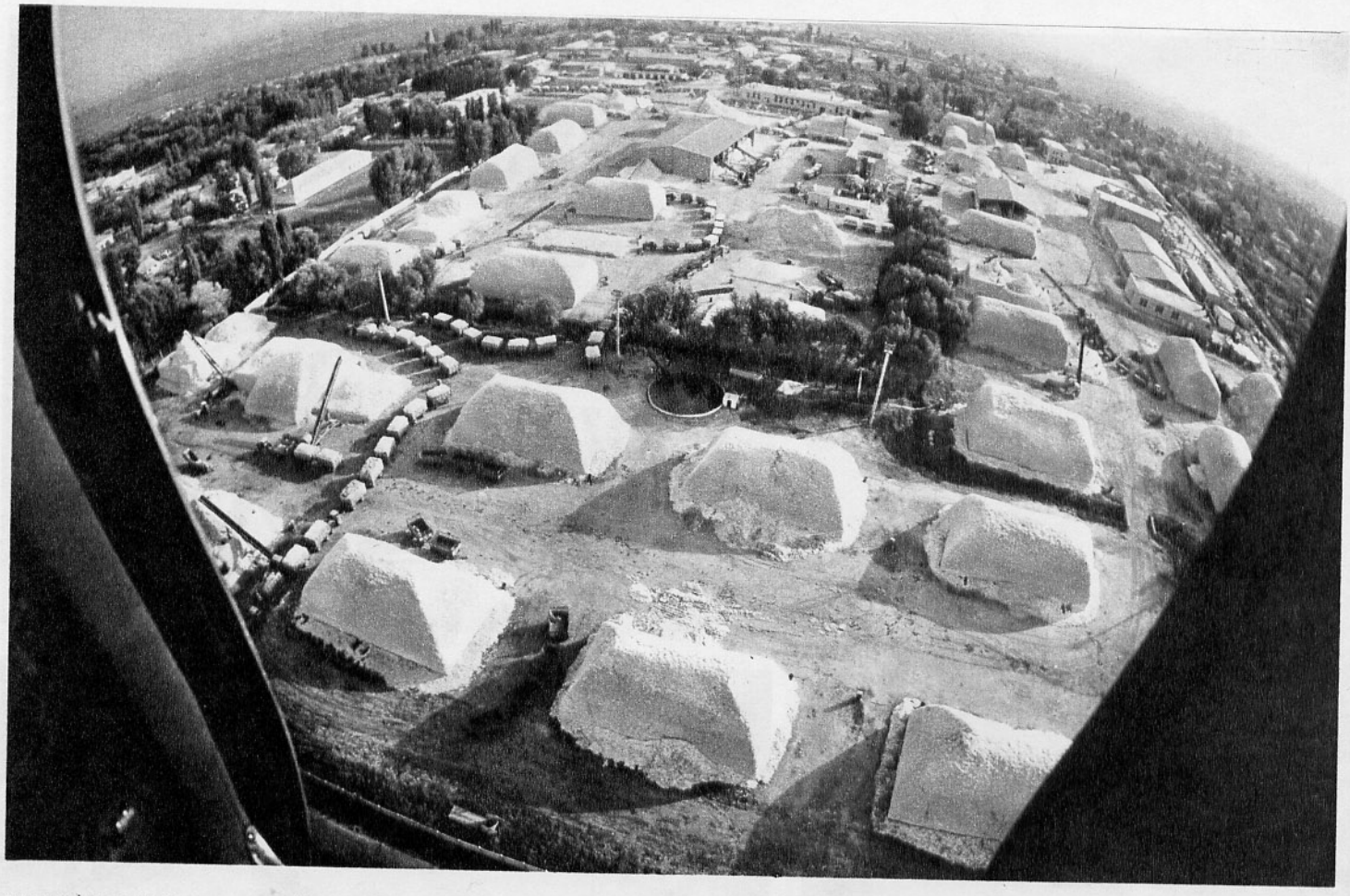


Фото Виктора ЯКОБСОНА

Узбекский хлопок

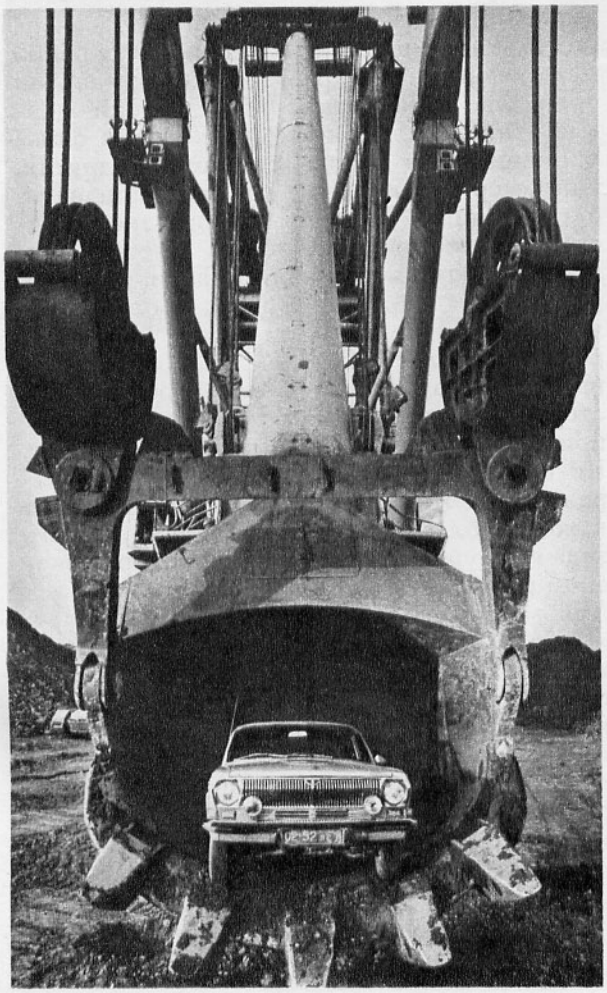
тографии ленинградской «школе», из которой вышло немало известных ныне мастеров: Всеволод Тарасевич, Геннадий Копосов, Олег Макаров, Владимир Богданов и многие другие, работавшие в Ленинграде раньше или работающие там сейчас. Среди разных «голосов», рассказывающих с помощью фотоаппарата о Ленинграде, голос Якобсона — особый голос, для меня — всегда отличимый от остальных. Он умеет показать то или иное явление и масштабно, и одновременно так, чтобы парадный блеск не резал глаз, умеет увидеть обыденное необычно, как бы под углом поставленной задачи, передать свое личностное отношение к изображаемому. Это все то, что делает творческую личность неповторимой.

Вспоминаю старый, времен еще фотоклуба кадр Виктора: крупно снят подхваченный ветром кленовый лист и на втором плане — размытая женская фигура. Ленинградская осень. Ни прибавить, не убавить. В недавно вышедшей книге (в соавторстве с Ю. Ростом) «Десять новелл о Ленинграде» есть завершающий кадр: вдалеке за стрелами портовых кранов высится Исаакиевский собор. В небе — пролетающие гуси. Кадр насыщен воздухом, водяной пылью, ощущением: вот грань, за которой материальная основа переходит в воспоминание, грезы. Он прекрасно венчает книгу, сделанную в мягкой, лиричной манере.

Виктор рассказывал, как он задумывал и создавал этот кадр. Хотелось снять «телевиком» восход солнца над Ленинградом. Было рассчитано время и найдена точка. В определенные летние дни, в определенные минуты уходящей белой ночи из Стрельны телеобъективом 1000 миллиметров можно снять солнце над Исаакием. К этим расчетным дням Виктор — уже москвич — стремился вырваться в Ленинград. И уезжал иногда на неделю. Но — что значит в нашем деле везение! — не везло. То сильный туман, то тучи, то еще что-нибудь. Наконец, увидел восход. Однако светило, занявшее собою весь кадр, поглотило своим блеском все детали пейзажа. Это трудно было предвидеть, и кадр пришлось снимать снова. И вот снимок состоялся. «Стоп! — вспоминаю я. — Ведь это отсюда, из Стрельны, фашисты прямой наводкой били по Ленинграду. Так они видели город в оптические прицелы своих пушек!» Фотография как бы ненароком напоминает нам об этом. Ненароком? Нет, это тоже было учтено при создании снимка и предполагалось, что рядом с лирическим кадром встанет исторический снимок времен войны, снятый через артиллерийскую панораму...

Выразительность снимка. Это и язык, это и суть. Авиаконструкторы говорят: если будущая машина красива, значит, она верна в расчетах. Гармония поверяется алгеброй. Мы ищем выразительность и одновременно возможность раскрытия сути. Мне очень нравится простой снимок Виктора: инженеры у огромного шестиметрового зеркала. Мне нравится, что зеркало свет-

Передовая бригада шахты «Эстония», которую возглавляет Герой Социалистического Труда Аксель Пяртель



35-кубовый экскаватор

лое — чаша, наполненная светом. Графично и любопытно. «Все снято честно?» — спрашиваю я. — «Все честно, но, к сожалению, сделано не совсем то, что хотелось бы. Зеркало весит много тонн. Для его шлифовки было изготовлено огромное, тоже многотонное, приспособление. И вот эта махина качается вокруг зеркала, а точность такая, что даже колебания температуры окружающего воздуха могут на ней сказаться. Для работы с зеркалом был построен специальный термоконстантный цех длиной более ста метров. А сто метров — это фокус зеркала. Стоит поместить в фокус обыкновенную лампочку, вся чаша заполняется светом. А если поместить в фокус свой глаз, то во все зеркало увидишь отражение глаза. Представляешь — око земли! Но снять невозможно — не позволяют оптические законы. Получается так, что глаз находится во мнимом фокусе. И если ты наводишь на глаз, то нерезко зеркало и все остальное, а если резко зеркало, то не виден глаз. Для фотообъектива не хватает глубины резкости, а «химичить» здесь не хотелось».

...Двенадцать лет прошло с тех пор, как Виктор Якобсон начал работать в «Правде». Вспомним снимки в газете прошлых лет и сегодняшние. Есть разница? Есть. Время и люди вносят коррективы. Если меняется облик газеты, журнала, то меняем его мы, журналисты, своим ежедневным участием, своими находками, своим страстным служением делу. Разумеется,

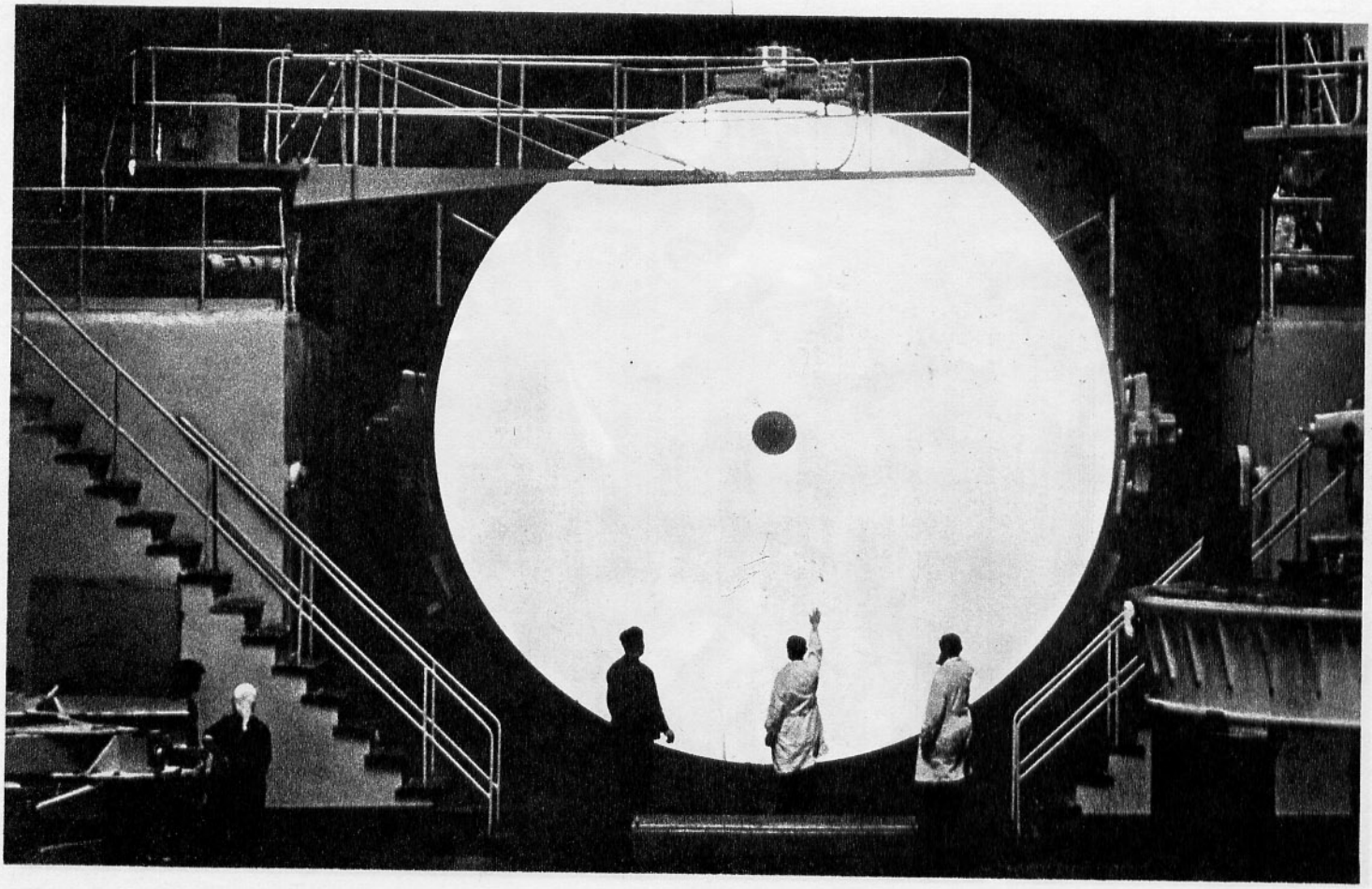


Фото Виктора ЯКОБСОНА

«Око Земли»

Голография

Виктор далеко не единственный талантливый репортер в «Правде», но в том, что фоторепортаж стал ярче, содержательнее, выразительнее, есть и его вклад. А это необычайно важно не только миллионам читателей главной газеты страны, но и нам, его коллегам, ибо «Правда» служит ориентиром для многих и многих изданий.

«Трудно ли в газете?» — задаю я себе вопрос. Это и о Якобсоне, и о любом репортере, который должен подчиняться газетному ритму, жестким требованиям, давать материал и сегодня, и завтра, всегда, каждый день, не имея права выдыхаться, уставать, снижать свой профессиональный тонус. Трудно ли не повторяться, смотреть на все свежим взглядом, искать оригинальные пути в подаче материала? Трудно, нет слов как трудно. И не будем лукавить, утверждая, что каждое задание сопровождается всплеском творческих эмоций. В работе газетного репортера важно и умение приносить «горячие» кадры события, и умение «увидеть» явление мысленно и найти такое решение, которое выявит его сущность. Далеко не каждая фотография в номере — репортаж, «скрытая камера», «жизнь врасплох». Нет, многие кадры — результат продуманности, определенной организации материала. В этом нет ничего обидного или предосудительного. Виктор всегда готов «достать» снимок в номер. Задания такого рода — основа его работы. Они воспитали у него оперативность, собранность. Но ему больше по душе командировки, когда есть время выбрать тему, подумать, сопоставить, решить основной для репортажа кадр. В одних случаях он очевиден. В репортаже «Дни уборки жаркие» такой кадр — поле, на котором одновременно идет уборка и пахота. В других, например в репортаже об Академии наук, о сегодняшней науке, их оказалось несколько, составивших блок: состыкованные космические корабли и люди, рассматривающие их на ВДНХ; голография и один из ее творцов член-корреспондент АН СССР Ю. Н. Денисюк во время опыта; юные техники и робот. Я не сторонник того, чтобы каждому снимку приписывать многозначительный смысл. Но тенденцию мысли снимки обязаны выражать. И Якобсону это удается, как мне кажется, благодаря умению верно оценить задачу и уйти от шаблона в фотографическом решении.

Для меня день начинается с «Правды», а «Правда» — со снимков на ее полосах. Вертолет, нависший над драгой (снято с другого вертолета), ритмичные зубцы отвалов выработанной породы, старушка-сказительница с кошкой, Таллин с птичьего полета (так и написано — «с птичьего»). Хорошо, что такие снимки появились. И я не могу не радоваться и за Виктора Якобсона, и за нас, репортеров.

Лев ШЕРСТЕННИКОВ

«МЕСТО ФОТОГРАФИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ»

Участники конференции просматривают фотографии

Так называлась Всесоюзная научно-практическая конференция, которая проходила в Вильнюсе. Ее организаторы — редакция журнала «Советское фото» и Литовское общество фотоискусства. Своеобразным поводом к обсуждению проблемы послужила статья на эту тему доктора философских наук М. Кагана, опубликованная в журнале. В принципиальном серьезном разговоре, который состоялся на конференции, были затронуты актуальные проблемы теории и практики фотоискусства.

В докладе доктора филологических наук Ю. Борева (Институт мировой литературы, Москва) «Фотография как социально-художественный феномен» рассматривались критерии художественной правды, информативности, социальной и эстетической значимости фотографии. Докладчик остановился на задачах критики, которая должна активно воздействовать на фотографа и его мировоззрение, видеть его успехи и недостатки, создавать поле общественного мнения вокруг его произведений.

Докладчик подчеркнул идеологическое значение фотографии в эстетическом и нравственном воспитании нового человека. В этом проявляется ее гуманистическое содержание и гражданская миссия.

На конференции выступили сотрудники Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания. Проблеме понятия «фотографизм» посвятил свое сообщение кандидат искусствоведения В. Михалкович. Он проанализировал тот общераспространенный смысл, который вкладывается в это понятие, и показал, что существующее понимание его не соответствует реальному положению дел. Становясь искусством, фотография не просто механически репродуцировала видимое, но училась творческому преобразованию материала действительности для выражения авторской мысли. В. Михалкович проследил традицию в киноведении, которая искала в фотографии именно эту способность. Здесь основополагающей явилась идея Ю. Тынянова о том, что в фотоснимке достигается особая концентрация («теснота») взаимоотношений частей внутри предмета и самого предмета с его окружением.

Кандидат искусствоведения Н. Хренов затронул исторические и социально-психологические аспекты восприятия фотографии массовой аудиторией. Он показал, что каждая эпоха создает свои психологические барьеры в зрительном восприятии реальности. Функции фотографии, как явления культуры, по его мнению, во многом заключаются в том, чтобы эти барьеры разрушать. С этим феноменом фотографии тесно связаны ее эстетические и художественные особенности. То, что теоретиками Запада понимается под «физической реальностью», на самом деле есть историческая реальность, новый пласт культурного освоения видимого мира.

Рассматривая соотношение информационного и художественного начал в современной фотопублицистике, кандидат искусствоведения А. Вартанов отметил, что метод исследования любого предмета должен соответствовать самому предмету. Фотография сегодня — с одной стороны, средство массовой коммуникации, с другой — искусство. Иначе говоря, двуединое явление. Поэтому ее необходимо исследовать методом, включающим в себя понятия как теории журналистики, так и искусствоведения. Будучи художественным явлением, которое находится на границе искусства и неискусства, фотография способна служить моделью для понимания современных форм эстетического творчества, еще вчера не имевших ничего общего с миром прекрасного (реклама, дизайн).

А. Вартанов затронул некоторые проблемы структуры документального образа в фотопублицистике, которая, вырабатывая самостоятельные средства интерпретации события, вскрывает в нем социальный и эстетический смысл.

Ряд соображений об эволюции понятия «фотографизм» высказал научный сотрудник института В. Кисунько. Проблема «жизнеподобия» в эстетике и искусстве с появлением фотографии обрела новую остроту. В то же время фотография оказала серьезное влияние на историзм общественного сознания, на представления о реализме в искусстве. Взаимоотношения между фотографией и живописью, театром, литературой строились не только по принципу размежевания, но и на путях взаимодействия, причем последнее оказалось перспективным и дало интересные результаты. Фотография повлияла на историческое самосознание «старых» искусств — в частности, именно ей обязан театр обретением «исторической памяти».

Кандидат искусствоведения В. Борев в докладе «Фотография в системе художественной культуры» дал анализ двуединой природы светописи. Такая природа предполагает два научных подхода: теоретико-коммуникативный и общеэстетический. Первый рассматривает фотографию в ряду таких форм и средств общения, как устное слово, письменный текст, пресса, кино, радио, ТВ, реклама, плакат, дизайн; второй — в ряду старших видов искусств. Сохраняя свою информационно - коммуникативную природу, фотография продолжает сегодня наращивать все более высокий статус вида искусства. Возникшее из информативности новое эстетическое качество — документализм — вошло в систему художественной культуры, обогатило другие виды искусства и вернулось в фотографию, обогащенное ими.

Выступление кандидата искусствоведения Н. Зоркой было посвящено значению фотографии в традиционных искусствах, ее влиянию на развитие живописи, театра, кино в XX веке. Особое внимание Н. Зоркая обратила на внедрение фотографии в формирующееся искусство телевидения. Считая, что фотографическое видение органически входит в «состав», в специфику каждого традиционного вида искусства, она подчеркнула, что художественная фотография должна идти собственным путем, развивая только ей присущие особенности и возможности, прежде всего документальные, репортажные.

Развитие литовской художественной фотографии рассмотрел старший преподаватель Вильнюсского государственного университета С. Валюлис. С самого начала в фотоискусстве Литвы можно было выделить такие характерные черты как фиксация явлений народной жизни; внимание

к личности человека, к его духовным и социальным ценностям; ясная художественная форма; аналитическое начало. Сегодня идут поиски раскрытия общественных тем, видны попытки разнообразить и обогатить их новыми изобразительными формами. Не так давно можно было слышать о традиционности тематики, о стилистическом сходстве авторов литовской школы. Углубление социального анализа, кристаллизация авторских концепций, зрелость мировоззрения — все эти тенденции современной литовской фотографии позволяют надеяться, что ее мастера сделают новый шаг в отображении жизни человека наших дней.

Главный редактор фотохроники Латвийского информационного агентства А. Акис остановился на обзоре художественной фотографии в Советской Латвии. Фотохудожники и фотолюбители республики объединены в фотоклубы и народные студии. Система отчетных выставок, тематических конкурсов, регулярные клубные просмотры, обсуждения — важные составляющие фотографической жизни. Такие межреспубликанские мероприятия, как выставка «Янтарный край» и фестиваль фотографии в Шяуляе, способствуют общению фотографов, повышению их творческого уровня, становятся важными фактами культурной жизни.

Фоторепортер агентства печати «Новости» В. Тарасевич говорил о насущной необходимости в разработке тех теоретических положений, которые имеют непосредственное отношение к работе фотографов. Это и классификация фотоизображений, и собственно фотографические жанры, не имеющие аналогий в других искусствах, и художественное начало в репортаже и т. д.

Председатель Таллинского фотоклуба А. Лаурима рассказал о положении в современной эстонской фотографии. В республике насчитывается тринадцать клубов, традиционными стали летние республиканские слеты фотолюбителей, организован Совет фотоклубов ЭССР. Фотохудожникам, показавшим высокие достижения, в этом году присвоено звание «Фотомастер ЭССР». Ежегодно проводится межклубный конкурс; фотоклубы республики активно участвуют во многих всесоюзных и международных выставках. «Тем не менее единая фотографическая организация необходима республике — сегодня это для нас главный вопрос», — резюмировал докладчик.

«Вдумчивый критик сегодняшней теории и эстетики художественной фотографии сталкивается с неопределенностью и многозначностью понятий и определений», — отметил доцент Вильнюсского государственного университета В. Юодакис. Он предложил пересмотреть и уточнить классификацию фотографии. То, что принято называть художественной фотографией, докладчик делит на три сферы: документальная фотография (метод работы — репортажный, цель — агитация и пропаганда, высшая ступень — фотопублицистика); игровая фотография (метод работы — постановка, цель — символический образ); фотографика (метод работы — компиляционный, в основном, лабораторная переработка негатива и позитива, монтаж, коллаж; цель — декор, реклама, плакат).

Доцент Тбилисского государственного университета А. Мамасахлиси считает, что фотография является своеобразным зрительным эсперанто для всего человечества. В этом непосредственно проявляется знаковая природа фотографического образа. Развиваясь как детище техники и как средство массовой информации, фотография вырабатывает собственный язык визуальных образов, доступный пониманию людей разных национальностей, что служит могучим стимулом становления в ней интернациональных черт.

Участники конференции с вниманием выслушали рассказ одного из старейших советских фотомастеров М. Альперта о создании известного снимка «Комбат» и фотоочерка «Мысли и сердце. Хирург Н. Амосов».

Кандидат философских наук Г. Праздников говорил о том, что развитие фотографии приводит к реабилитации «физической реальности». Художественное начало в фотографии, как и в традиционных изобразительных искусствах, не сводится только к зрительному восприятию, но предполагает способность выхода за пределы видимого. Он отметил, какой важный эстетический смысл имеет сам факт «замыкания в рамку» запечатленного фотографом жизненного явления.

В выступлении доктора философских наук М. Кагана была показана правомерность и необходимость отнесения всей фотографии, а не только художественной, к области визуальных средств современной культуры в самом широком спектре разнообразных форм — от чисто документальных до художественных, от публицистических до интимно-личностных, от агитационно-пропагандистских до научных, от журналистских до рекламных.

М. Каган рассмотрел также некоторые проблемы развития современного фотоискусства, отражающие особенности культуры нашего времени — повышение интеллектуального потенциала, активизацию личностного начала и т. п.

Доклады, прочитанные на конференции, были с интересом восприняты аудиторией, которая состояла из фотомастеров, теоретиков фотографии и искусствоведов Москвы, Ленинграда, Литвы, Латвии, Эстонии, Украины, Белоруссии, Грузии. Участникам было показано около 800 работ ведущих мастеров советской фотографии — снимки, отражающие сегодняшний день страны, советский образ жизни, труд и быт советских людей. Свои коллекции демонстрировали литовские мастера, гости из Москвы, Риги и Таллина.

Конференция явилась серьезным вкладом в разработку современной теории фотоискусства. Она наметила целый ряд проблем, которые нуждаются в дальнейшей теоретической разработке. По общему мнению участников, такие встречи практиков и теоретиков фотографии должны стать традиционными.

В ближайшее время актуальные вопросы, затронутые в докладах, получат освещение на страницах «Советского фото».

КОНКУРС «ТАЛЛИНСКИЕ ПАРУСА»

Совет профсоюзов Эстонии, Эстонское общество дружбы и культурной связи с зарубежными странами, Таллинский отдел оргкомитета «Олимпиада-80», Дом художественной самодеятельности, Таллинский фотоклуб объявляют для профессионалов и любителей международный фотоконкурс «Таллинские паруса». Он проводится в два этапа: в 1979 и в 1980 годах. Его тема — море, водный спорт, водный туризм. Кроме того, принимаются фотографии на свободную тему.

Срок приема снимков — до 15 февраля, подведение итогов — в апреле, выставка — в мае—августе каждого года, возвращение снимков в октябре—декабре 1980 года.

Участник каждого этапа может представить не более 5 фотографий, из них — не менее двух на главную тему. Минимальный размер кадра по одной из сторон — 40 см.

Награды этапных выставок: 1 золотая, 2 серебряные и 3 бронзовые медали, почетные дипломы, памятные медали и олимпийские сувениры. Заключительная выставка комплектуется из лучших работ. Главный приз — репортерский билет на Таллинскую олимпийскую регату и памятный подарок.

Каждому автору, участнику выставки, высылается каталог.

Снимки необходимо отправлять в твердой упаковке, с указанием места работы, фамилии, имени, отчества и адреса отправителя по адресу: ЭССР, 200090, Таллин, абонементный ящик 449, «Таллинские паруса».

Н. ПАРЛАШКЕВИЧ,
бильдредактор

Б. САВЕЛЬЕВ,
фотолюбитель

УГОЛ ЗРЕНИЯ

Н. Парлашкевич: «Советское фото» впервые знакомит читателей с вашим творчеством, Борис. Конечно, фотографии говорят сами за себя. Но думается, что это знакомство станет интереснее, если наш разговор отразит ваши взгляды на проблемы фотолюбительского движения, позволит читателю заглянуть в «творческую лабораторию».

Вы — фотолюбитель, председатель широко известного московского фотоклуба «Новатор». Но я знаю, пробуете свои силы и в фотожурналистике, выезжая в командировки от редакций газет. В чем, по вашему мнению, принципиальная разница

между фотолюбителем и фоторепортером-профессионалом?

Б. Савельев: Разница эта очевидна. В первую очередь она обусловлена совершенно различной мерой ответственности. Фотожурналист работает по заданию своего печатного органа. Каждая его съемка приобретает характер уникальный, потому что с каждой он обязан привезти в газету или журнал материал, который «пойдет». Поэтому, как правило, фотожурналист уже в процессе съемки так или иначе соразмеряет свои творческие порывы с теми критериями оценки содержания и формы фотографий, которые приняты в данном издании. Фотолюбитель же, выходя на «охоту», подчиняется лишь собственному заданию. Он волен менять его в процессе съемки, он простит себе сегодняшнюю неудачу в надежде на удачу завтрашнюю. Он, на мой взгляд, обладает более широким углом зрения на окружающую жизнь. Фотожурналист обретает такую раскованность лишь тогда, когда в свободное время снимает для себя, «работает на выставку». Но, как ни парадоксально, именно в эти моменты он выступает в роли фотолюбителя.

Н. П. Ну что ж, такой поворот разговора заставляет задуматься, не уместнее ли де-

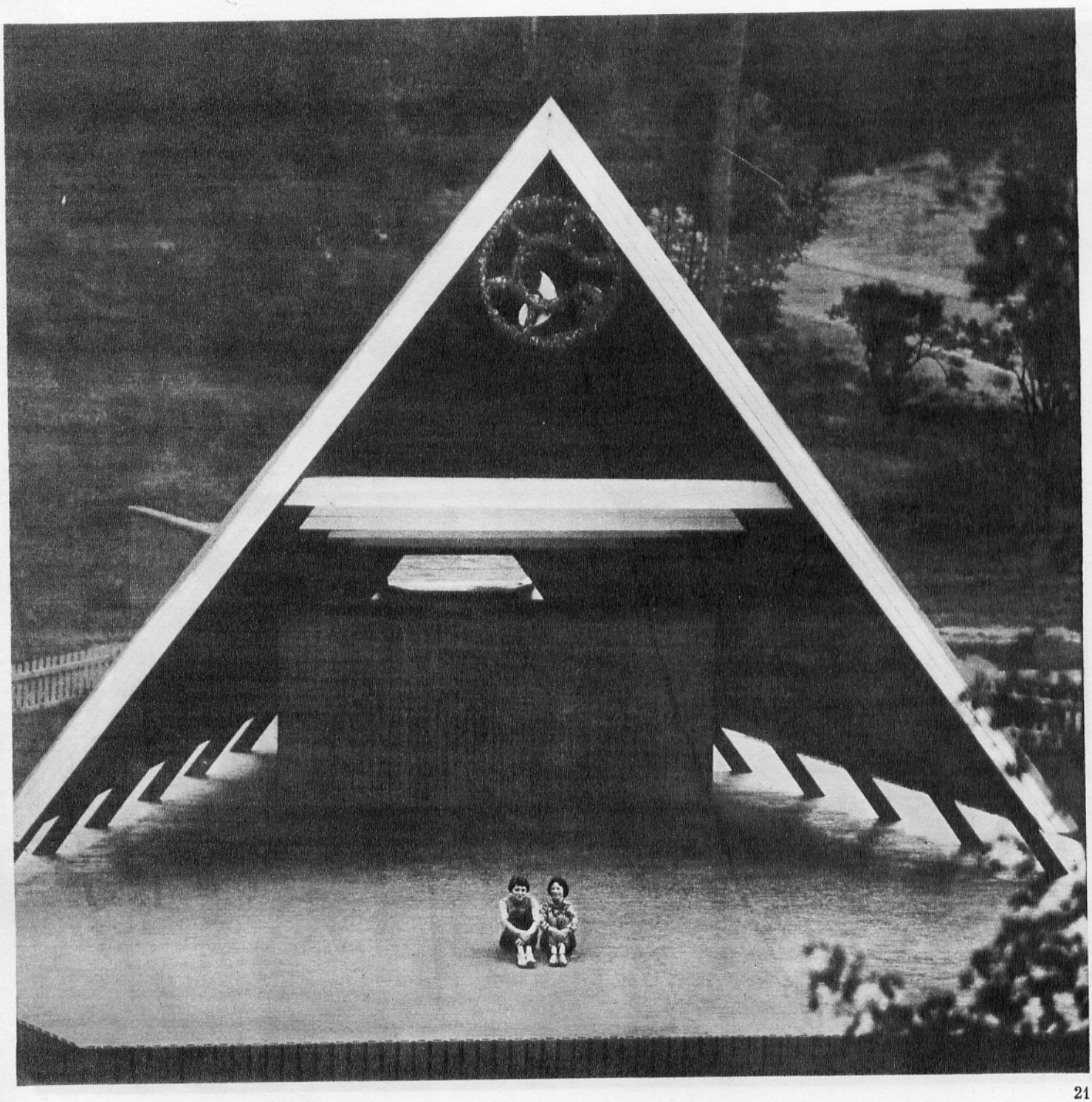


Фото Бориса САВЕЛЬЕВА (Московский фотоклуб «Новатор»)

Аурика

В Неринге

Фото Бориса САВЕЛЬЕВА (Московский фотоклуб «Новатор»)

лить фотографов не на профессионалов и любителей, а на фотожурналистов и фотохудожников. И тогда надо говорить уже не о разном характере съемочной работы, а о принципиально различной изначальной сверхзадаче. Ибо для фотожурналиста это информация о том или ином конкретном событии или явлении, а для фотохудожника — создание художественного образа средствами светописи.

Б. С. Проанализируйте экспозиции выставок художественной фотографии, изучите каталоги крупных международных фотосалонов и вы увидите, что советские участники и призеры — в основном фотолюбители. Исключение составят лишь литовские мастера, которые не только носят звание фотохудожников, но и работают в области искусства фотографии.

К сожалению, звание «любитель» до сих пор несколько принижено. Так, например, в ежегодном альманахе издательства «Планета» говорится, что он представляет «лучшие работы советских фотомастеров и фотолюбителей». Не правда ли, странное деление?

И еще одна сторона этого вопроса. Сегодня для фотолюбителя, тяготеющего к журналистике, открыта самая широкая дорога: ему охотно предоставляют командировки

газеты и журналы, его приглашают работать внештатным фотокорреспондентом, да и переход в «профессионалы» во многом зависит от его способностей и желания. Совсем в другое положение попадает любитель, тяготеющий к фотоискусству. Единственная возможность для него выйти к зрителю — выставки. Крупные международные и всесоюзные выставки крайне редки, а организация всех остальных, как правило, носит случайный характер.

Н. П. Положение действительно не слишком благополучное. И решить полностью эти проблемы, на мой взгляд, удастся лишь тогда, когда фотоискусство обретет «хозяина», например, Всесоюзное общество фотоискусства. Целому ряду наших издательств, многим специальным журналам, рекламной службе, как воздух, необходимы именно фотохудожники, талантливые профессионалы своего дела. Думается, что теперь, когда наконец начал по-государственному решаться вопрос подготовки фотожурналистских кадров, настал черед подумать и о воспитании профессиональных фотохудожников. Пока же единственной «кузницей» таких кадров остаются фотоклубы.

Б. С. Тем не менее фотоклуб, если он настоящее товарищество людей, которыми

Сестры

Дворик

владеет «одна, но пламенная страсть», может многое дать любителю. Знаю это по себе. Снимать начал, как все, в школе, и к 16 годам вполне прилично владел фотографической техникой. Потом был долгий перерыв. Я окончил институт, женился и, казалось, забыл о фотографии. Возврат к ней был связан с рождением ребенка. Снимки понравились окружающим. Тогда взял камеру 6×9 см, отправился снимать ночной город. Фотографию напечатала «Вечерняя Москва». Гордый собой, я пришел в фотоклуб «Новатор». И... даже не был принят в члены клуба. Самолюбие было уязвлено. Решил добиться признания и с головой ушел в фотографию. Снимал и печатал, снимал и печатал, а каждый вторник ходил на заседания клуба, постепенно преодолевая границу, которая отделяет механическую фотофиксацию факта от создания фотографического образа.

Н. П. Рассматривая вашу коллекцию, я невольно, по бильдредакторской привычке, сортировал фотографии. И оказалось, что они четко разложились на три непохожие группы. Первая — остросюжетный динамичный спортивный фоторепортаж, вторая — изысканно графичные, красивые композиции с людьми-статистами и третья — очень лаконичные по форме, но многослойные по содержанию снимки-новеллы. Все три группы фотографий различны по жанру, по характеру, по методу съемки, словно принадлежат разным авторам. Какое из этих направлений вам ближе?

Б. С. Когда говорят о «теме на всю жизнь», это кажется мне неверным. Жизнь любого человека — непрерывное развитие. Меняются вкусы, взгляды, интересы. И каждый раз надо стараться отразить в искусстве то, что волнует тебя сейчас, сию минуту. Иначе фотография родится уже мертвой.

Сейчас увлекся бытописанием. Хочется рассказать о том, как живут, чем дышат люди в маленьких провинциальных городах, показать прекрасное, скрытое в са́мом, казалось бы, заурядном. Остановить взгляды людей на том, мимо чего они проходят каждый день.

Что касается метода съемки, то я не делю свои снимки на репортажные и постановочные. Практически в каждом из них есть элементы того и другого. Бывает так, что я заранее нахожу точку, фон и жду, когда в кадре появится нужный мне человек. Бывает наоборот, я открыто снимаю портрет, но дожидаюсь при этом реакции человека на что-то происходящее рядом с ним. Я считаю, что оценивать надо не способ съемки, а получившуюся в результате фотографию. И если человек на ней живет своей жизнью — цель достигнута.

Н. П. И, наконец, последний, тривиальный вопрос: что дает вам фотография, за что вы ее любите?

Б. С. Фотография дает возможность сказать то, что я не умею передать словами, выразить свое отношение к миру.

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

ОБРАЗНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ

А. АЛЕКСАНДРОВ

Продолжаем дискуссию о природе художественного образа (см. «СФ», 1978, № 1, 6, 7)

На каждый сложный вопрос, возникающий в ходе развития искусства, теоретики, естественно, стремятся дать однозначный ответ. Так сказать, интегрировать всю множественность проблемы. И порой кажется, что вот она — универсальная, исходная формула — найдена. Теперь только подгоняй под нее любую конкретность. Но потом выясняется, что магнит этой формулы выстроил в отчетливую фигуру далеко не все частицы практического опыта.

Во вновь возникшей дискуссии об образности фотографии, мне кажется, надо отказаться от непременной обязанности в одной формулировке определить конечный теоретический вывод.

Основные обобщения, высказанные авторами дискуссии, представляются и верными, и неверными. Верны они применительно к каким-либо одним конкретным возможностям фотографии и не верны в своей претензии исчерпывающе обосновать весь опыт и все возможности фотографического творчества.

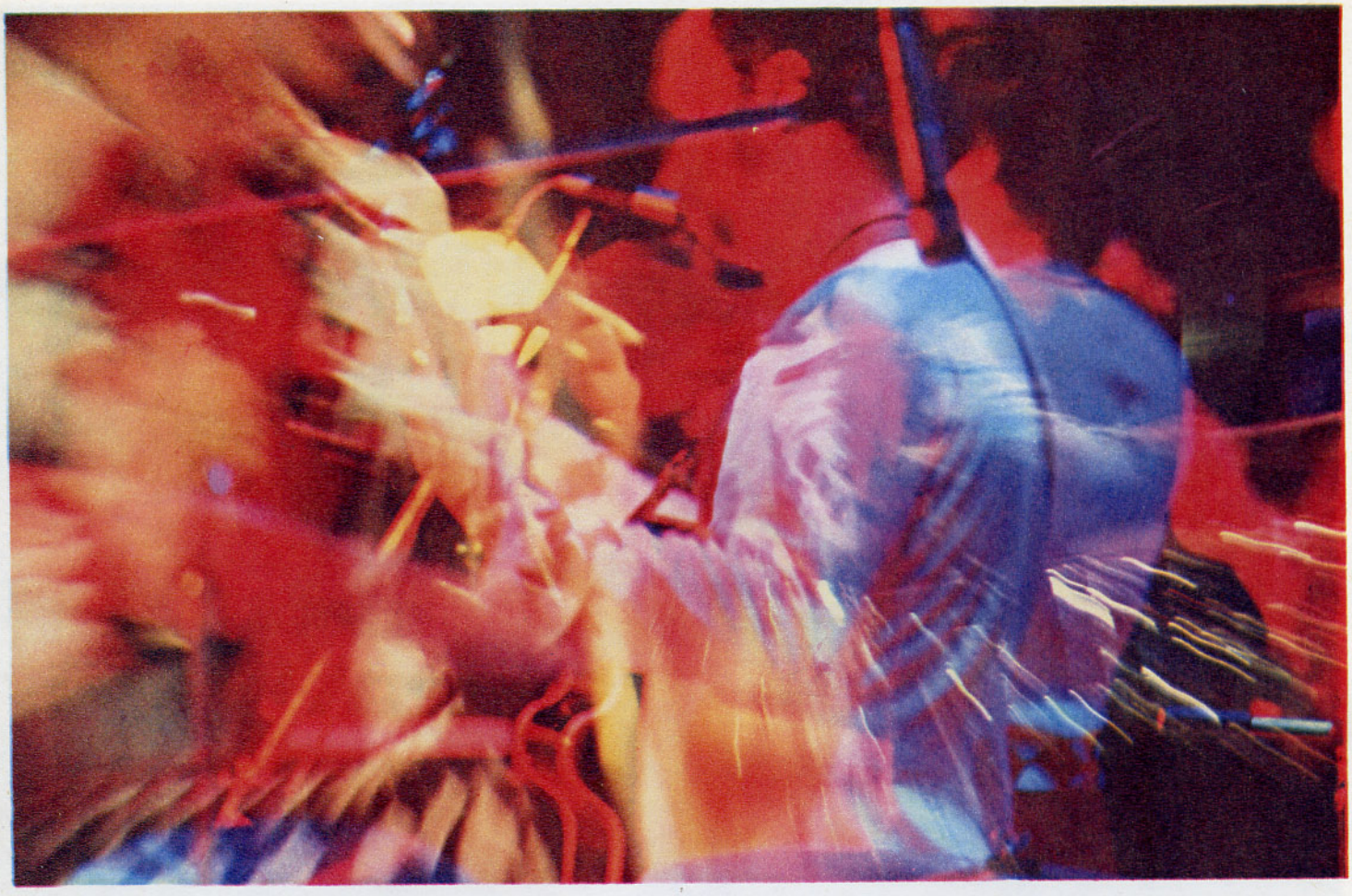
Множественна сама природа образности в фотографии. Фотопроизведения имеют не единую, а порой весьма различную творческую основу. Это проступает с большей наглядностью, если снимки сделаны на общую тему. Возьмем, к примеру, две работы одного автора (Р. Ракаускас, серия «Цветение» — «СФ», 1977, № 12). На левой стороне разворота (стр. 30) — снимок «Весна», на правой (стр. 31) — «Сказка».

На первой фотографии — дети под большой цветущей яблоней держат над головами один общий венок. Снимок красив. Несмотря на постановку, он, в сущности, документален: авторское вторжение ощутимо лишь в композиционной и тональной сбалансированности. На второй фотографии — на совершенно темном просторном фоне по узкой светлой полоске бежит белый конь; справа на этом же темном фоне — цветущий куст. По отношению к первому снимку это изображение находится на противоположном полюсе возможностей фотографии.

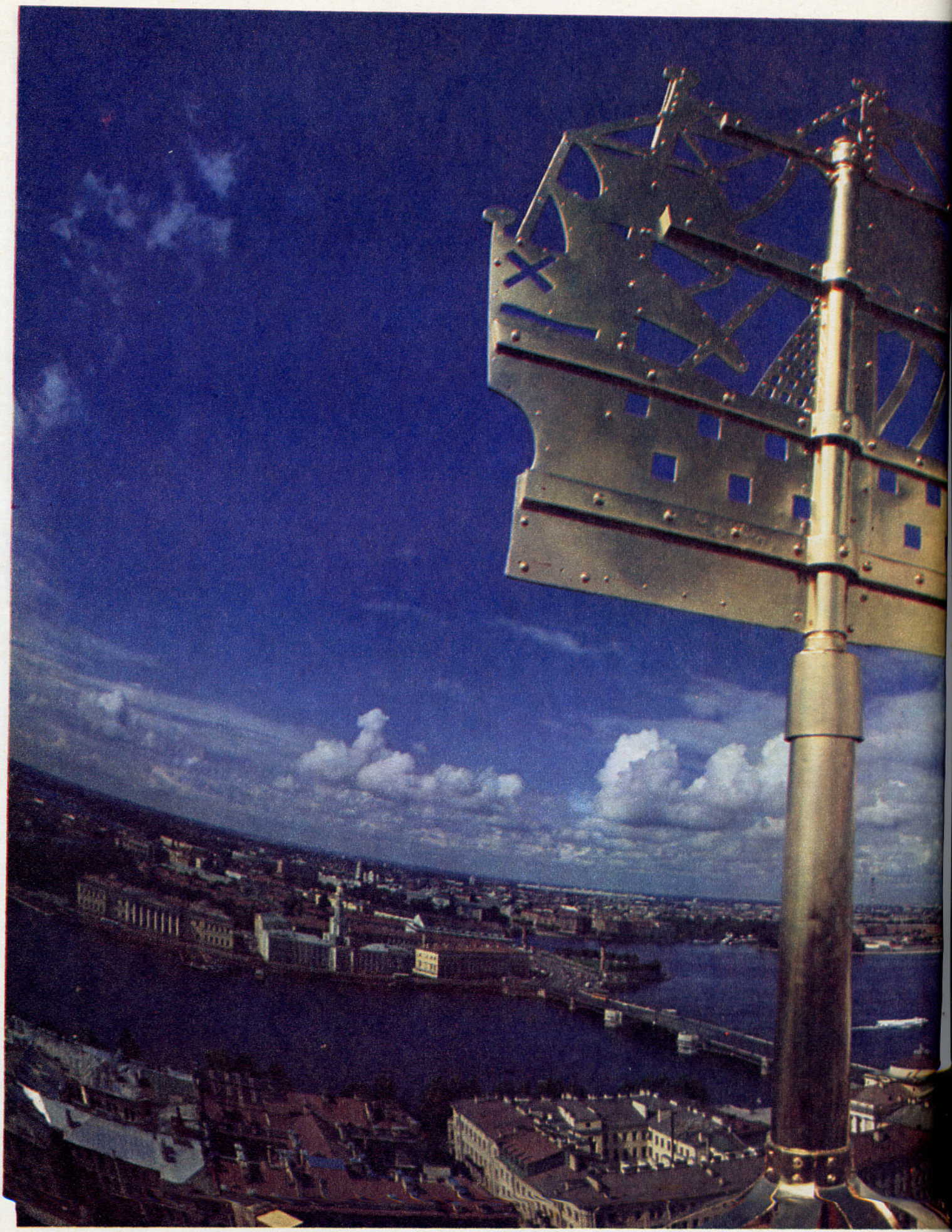
Творческое воображение и воля автора этого действительно сказочного сюжета почти оторвали изображение от его документальной основы и вплотную придвинули к границе с изобразительным искусством. Я говорю «почти» потому, что полоска земли, по которой бежит белый конь, вписана все же чистейшей фотографической светотенью. Не будь этой светотени, ниточка оборвалась бы, и хорошая фотография превратилась бы в расхожее произведение то ли графики, то ли монохромной живописи. Снимок рассчитан на эффект сказочности, почерпнутой из реальности. Эффект достигнут.

Фотография, если она не отрывается от родимой почвы, может вторгаться и вторгается в область живописи и графики. Я не пишу «на мой взгляд», потому что вся полуторавековая практика искусства фотографии с очевидностью доказывает это. В ходе моих суждений возникает сильный соблазн вывести простую и ясную формулу: поиск фотографической образности происходит на этом пути, на дистанции между двумя снимками Ракаускаса и им подобных, то есть на пространстве между эстетизированной документальной конкретностью и предельной фотографической обобщенностью.

Но фотография слишком многообразна, и такая формула противоречит ее природе. С точки зрения канонической эстетики, это парадоксально, но фотографическая образность может, например, быть найдена и в документальности. Это вроде бы неуправляемое свойство поддается в снимке преобра-



Лев НОСОВ (Москва)
Цветовые аккорды



Виктор
ЯКОБСОН
(Москва)
Прекрасен
город на Неве

Роберт
ПАПИКЯН
(Москва)
Фламинго

зованию в образное качество конкретности с сохранением при том свидетельства ее фотографической достоверности. Старая каменная стена со следами дождей, зноя, ветров и столетий в сопоставлении или гармонии с бесценным мгновением сиюминутной жизни (мы такое не раз видели на некоторых прекрасных фотографиях) — разве это не образ?

На первой Всесоюзной любительской выставке запомнился мне «Подсолнушек» А. Матвеева — цветок, прильнувший к старой бревенчатой стене. Физически ощутима фактура старого бревна. Грустный, завораживающий образ. И ведь «собирательный символ» этот где-то на самом деле рос, отцвел давно, иссох, как соседнее бревно. Но заметивший его человек дал ему бессмертие — одним нажатием спуска, и годами, в которые этот образ был выношен и, может быть, выстрадан.

Встречали мы такой прием и в изобразительном искусстве. Но в сочетании извечности темы и достоверной, материальной мгновенности ее воплощения фотография достигает порой неповторимого своеобразия.

Я разделяю точку зрения теоретиков, утверждающих, что действительность сама образна.
Создание образа путем накапливания в памяти мелькнувших мгновений как обязательный творческий процесс было обусловлено отсутствием технического средства, способного «остановить мгновение». Это средство ничего не отменяет. Но синтетическое «сложение образа» теперь не является единственным способом его созидания (хотя процесс обобщения, разумеется, предшествует и фотографическому образу: иначе образ, содержащийся в самой действительности, был бы неразличим для художника).

Фотографический способ во все бóльшей мере обретает сегодня способность индивидуализировать и одновременно обобщать мгновенно запечатленное. Современная техника, управляемость фотографическими процессами могут преобразовать натуру почти до неузнаваемости, вернее, до узнаваемости всеобщего в частном. Но фотографическое изображение может являть собой и «документирование» образа, ничем внешне не преобразованное. И притом образа, даже не столько увиденного автором, сколько угаданного его творческой интуицией, образа, иногда остающегося до поры скрытым. В этом одна из сильных особенностей фотографии.

Вспомним два хорошо известных снимка Аркадия Шайхета — «Страстная площадь» и «Охотный ряд». Двадцатые годы. Снято, как то любил и умел делать этот мастер, формально откуда-то издалека, сверху, по настроению — близко, словно прикасаясь ко всему вместе и к каждой частности. Страстной монастырь, путаница трамвайных рельсов, видавшие виды небольшие дома и разношерстный облик прохожих, вкривь и вкось пересекающих площадь. Повседневное бытие большого города, кусочек Москвы тех лет. Снимок явно сделан без «художественных» поползновений. Просто неспешный репортаж.

На другом снимке — небольшая толпа у автобуса, хорошо видны лица, одежда, вдали проступают очертания тогдашнего низкорослого Охотного ряда. Может быть, это репортаж о пуске первого автобуса. Но снято опять же без репортажной целеустремленности, без событийной акцентировки.

Существует немало картин и рисунков, близких по содержанию к этим снимкам. Они были созданы как картины и рисунки, таковыми и остались. А эти фотографии были сняты как документирующий репортаж. Зато теперь они стали картинами (не в буквальном смысле, разумеется).

Детали этих снимков вызывают в нас эмоциональное «узнавание» эпохи, мы словно осязаем ее атмосферу, видим в подробностях многозначное и неповторимое, в случайном взгляде какого-нибудь человека из толпы угадываем судьбу поколения. Многое, конечно, от того, что мы знаем (и знание это еще живо в нас), как пошла жизнь потом, как складывались, поворачивались судьбы людей из этой толпы, помним, как менялась площадь, как исчезали одни и возникали другие дома...

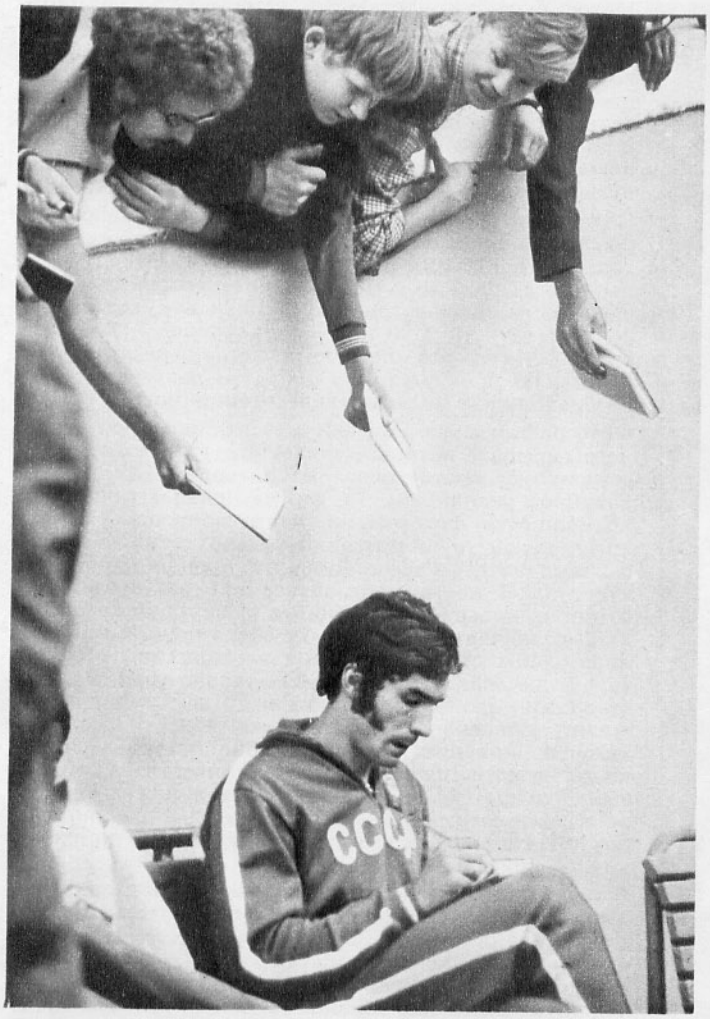
Может быть, это ностальгия, естественная для старшего поколения? Я многократно проверял впечатление от подобных снимков на молодежи — почти во всех случаях реакция была близкой к моей собственной. Знание истории, душевный отклик на судьбу персонажей, чувство личной причастности в той или иной форме и мере «работают» в каждом искусстве. Но в фотографии — все это и плюс документальность. Подчеркиваю, плюс, а не минус.

Потенциал образности — это что-то вроде скрытого изображения в непроявленном негативе, проявитель — в нас самих. Проявитель порой очень замедленного действия. Непризнание современниками образности произведений, углубление художественных достоинств или их обмельчание с течением времени, — все это знакомо по истории и других искусств, но произрастание образа в документальном изображении — явление качественно новое.

Фотография может ограничиться фиксацией образного «момента истины», может доступными ей средствами «сослагать» образ из материала документированной реальности. Те, кто не признают образные возможности фотографии, часто вопрошают: покажите, назовите фотографию, которую можно было бы поставить рядом с большим произведением искусства... Я не могу назвать такую фотографию — ее нет и, наверное, никогда не будет. У фотографии иное назначение: она создает образ чаще не каким-либо одним произведением, а несколькими и зачастую даже многими. И не обязательно сериями, выставками. Это может быть итог всей творческой жизни человека. Или выборка из работ нескольких авторов, живущих в разных концах страны и никогда не помышлявших о сотрудничестве. Создание образа в фотографии, в документальной литературе и кинематографе — явление необыкновенно широкое и сложное, к его анализу мы, вероятно, только еще приступаем.

В своей книге «Искусство видеть» С. Морозов приводит отрывок из записи разговора Анатоля Франса с И. Мечниковым. Знаменитый русский биолог, страстно увлекавшийся фотографией, сказал писателю: «...Если закреплять фотоаппаратом всю проходящую мимо нас жизнь, то получится бесконечная полоса изображений прошлого. И чем дальше это прошлое отходит, тем оно делается для нас дороже». Конечно, Мечников имел в виду не те наши светлые или грустные чувства, которые мы испытываем, переворачивая пахнущие прошлым страницы наших домашних альбомов.
Замечание Мечникова, наверное, следует отнести к тому «альбому» фотографической памяти, который творится в сознании и эмоциях всего человечества. Созидание это еще только начинается. Неисчислимый фотографический материал прошедшей и проходящей мимо нас жизни маленькими островками концентрируется в нашей памяти вокруг известных имен. Он выстраивается по вертикали времени — от Дагерра до Картье-Брессона. Чтобы представить себе фотографический образ той или иной эпохи, фотоизображения надо развернуть по горизонтали.
Образность реального мира растворена в огромном потоке эстетизированной информации. И процесс образного постижения мира в наши дни, думается, значительно сложнее, чем то было в прошлом. Прокатившаяся недавно (и не угасшая до сих пор) волна обостренного интереса к документальности в литературе и кинематографе, безусловно, свидетельствует как об определенном смещении интересов современных читателей и зрителей, так и о существенных изменениях, происходящих в их представлениях о роли художественной фантазии и документальной достоверности.

Мне кажется, что споры об образности фотографии не приведут к приемлемой теории или хотя бы гипотезе, пока мы не внесем коррективы в само понятие «образ». Это насущный вопрос. Фотография признана искусством не только потому, что она достигла определенного уровня развития; что-то изменилось в самих наших представлениях об искусстве и прежде всего о его взаимоотношениях с реальностью. Хочется верить, что споры о фотографии вызовут отклик во всем искусствоведении.



ПОСТИЖЕНИЕ ПРОФЕССИИ

В ИНСТИТУТЕ ЖУРНАЛИСТСКОГО МАСТЕРСТВА

Начался новый учебный год в Институте журналистского мастерства при Московской организации Союза журналистов СССР. В связи с этим мы обратились к проректору ИЖМ, заслуженному работнику культуры РСФСР Марине Юлиановне Меленевской с просьбой рассказать нашим читателям о работе факультета фотожурналистики.

— К нам нередко приходят люди, уже имеющие солидный стаж в различных областях фотожурналистики. Кроме отделения фоторепортеров, на факультете имеется группа бильдредакторов. Взаимное общение в процессе учебы помогает тем и другим не только лучше усвоить знания в своей области, но и глубже понять специфику работы «смежников». А это, в свою очередь, обеспечит в дальнейшем возможность «подстраховки» друг друга в трудную для редакции минуту. Многие бильдредакторы неплохо овладели навыками фотосъемки, а фоторепортеры — спецификой редакторской работы. Такое взаимопонимание впоследствии будет способствовать повышению идейно-художественного уровня фотоиллюстраций газет, журналов и других изданий.

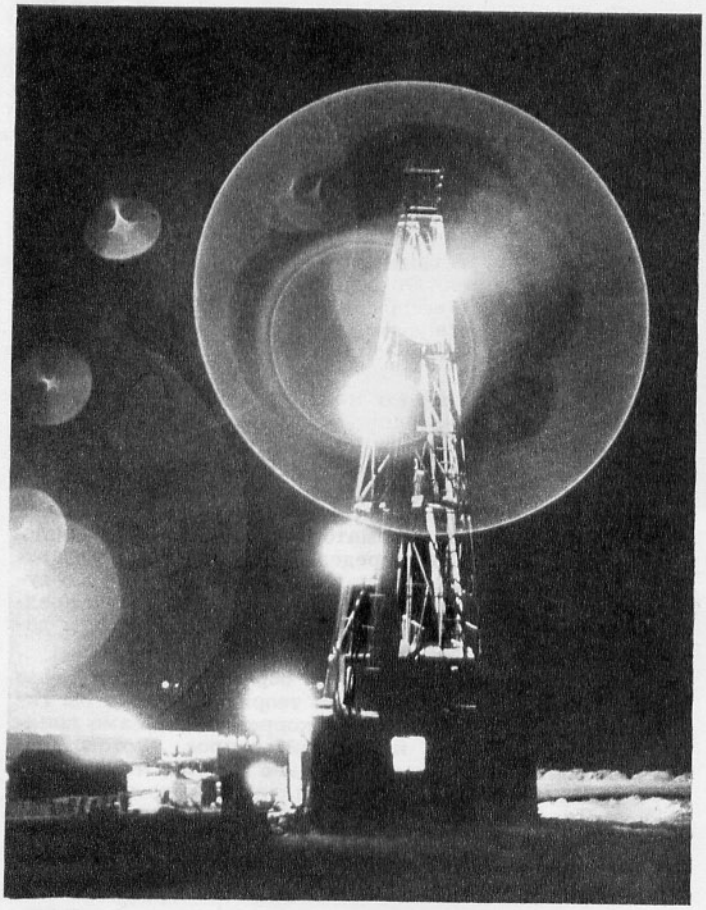
Институт существует восемь лет, и за эти годы диплом факультета получили сотни фотожурналистов. Для последнего, четвертого выпуска, состоявшегося в этом году, наиболее характерным, например, было то, что его слушатели занимались в период, когда началась перестройка курса практической фотожурналистики. В соответствии с программой был изменен характер учебно-творческих заданий. Слушатели работали над темами «Человек и его труд в развитом социалистическом обществе», «Образ нашего современника» и др. В результате было создано немало ярких фотографий, имеющих определенное общественное звучание. Значительно большее внимание уделялось теоретическим дисциплинам, как специальным, так и общественно-политическим. Мне хотелось бы подчеркнуть особое значение курса «Проблемы марксистско-ленинской эстетики», сыгравшего большую роль в идеологическом воспитании слушателей. Лекционные курсы подкреплялись творческими встречами слушателей с выдающимися мастерами советской фотожурналистики.

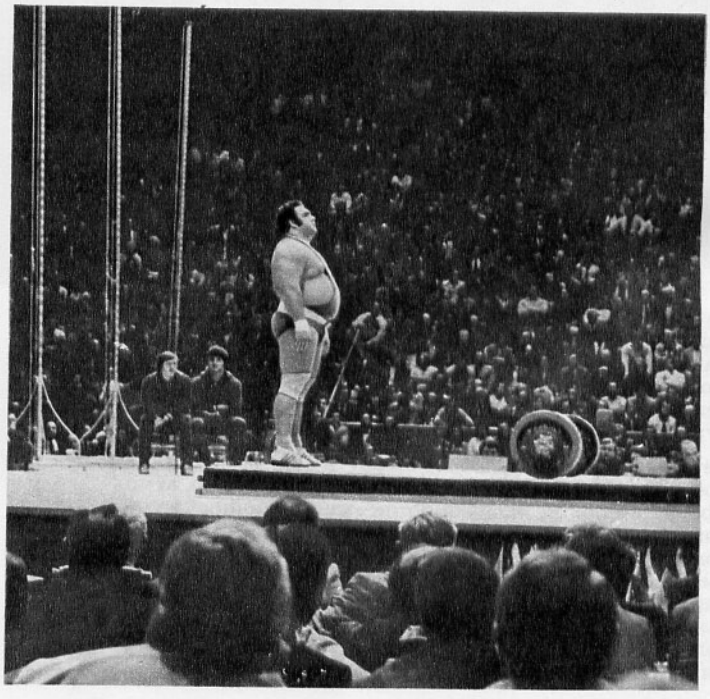
— Скажите, пожалуйста, Марина Юлиановна, что побуждает многих квалифицированных журналистов, зачастую уже имеющих специальное образование, поступать в Институт журналистского мастерства и как сказываются на их практической работе полученные знания?

— Думаю, что на этот вопрос вам лучше ответят сами выпускники.

Мы послушались совета и обратились к троим из них.

Людмила Бурова, старший редактор отдела оформления журнала «Кругозор»:





— По образованию я инженер-технолог, окончила полиграфический институт. Мои познания в области фотографии ограничивались впечатлениями от снимков в журналах, на выставках и разговорами с мужем. Он у меня фотокорреспондент.

По характеру работы мне приходилось все время иметь дело с фотографиями, и я вскоре поняла, что не имею права руководствоваться в отборе материала только вкусовой оценкой. Необходимы были специальные знания. Это и привело меня в ИЖМ. Здесь я узнала много нужного, полезного и интересного, начиная от общих теоретических положений и кончая практическими навыками формирования фотографических тем.

Может быть, результаты учебы и не дадут себя знать сразу, но, во всяком случае, я уже почувствовала определенную профессиональную уверенность и при отборе фотопроизведений могу обосновать правильность своей позиции или понять неправильность ее в случае ошибки, от чего никто из нас не застрахован.

Николай Комаров, фоторепортер, заместитель заведующего отделом иллюстраций газеты «Труд»:

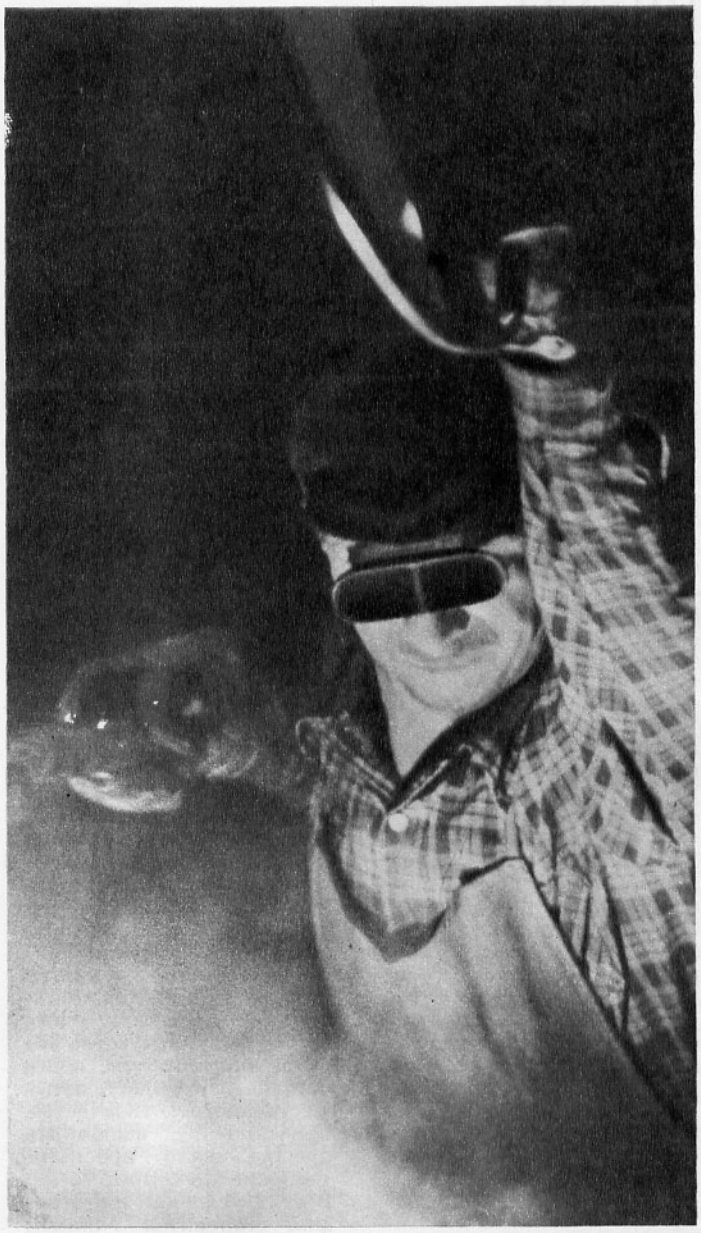
— Несколько лет назад я окончил лекторий по фоторепортажу при Центральном Доме журналиста и, несмотря на это, решил учиться дальше. Нельзя же отставать от товарищей. В нашем отделе иллюстраций почти все уже окончили ИЖМ — заведующий отделом Николай Привалов, фоторепортеры Эмма Киреева, Александр Фомин, Александр Полунин... И хотя я с 1947 года — профессиональный фоторепортер, эти два года принесли мне ощутимую пользу: прослушал лекции по теории и истории искусства, по международным вопросам. Такие дисциплины, как философия, эстетика, помогли нам расширить свой кругозор, глубже понять задачи прессы, ее пропагандистскую роль, научили мыслить образами. Мне очень понравились занятия по фототехнике и фотоматериалам.

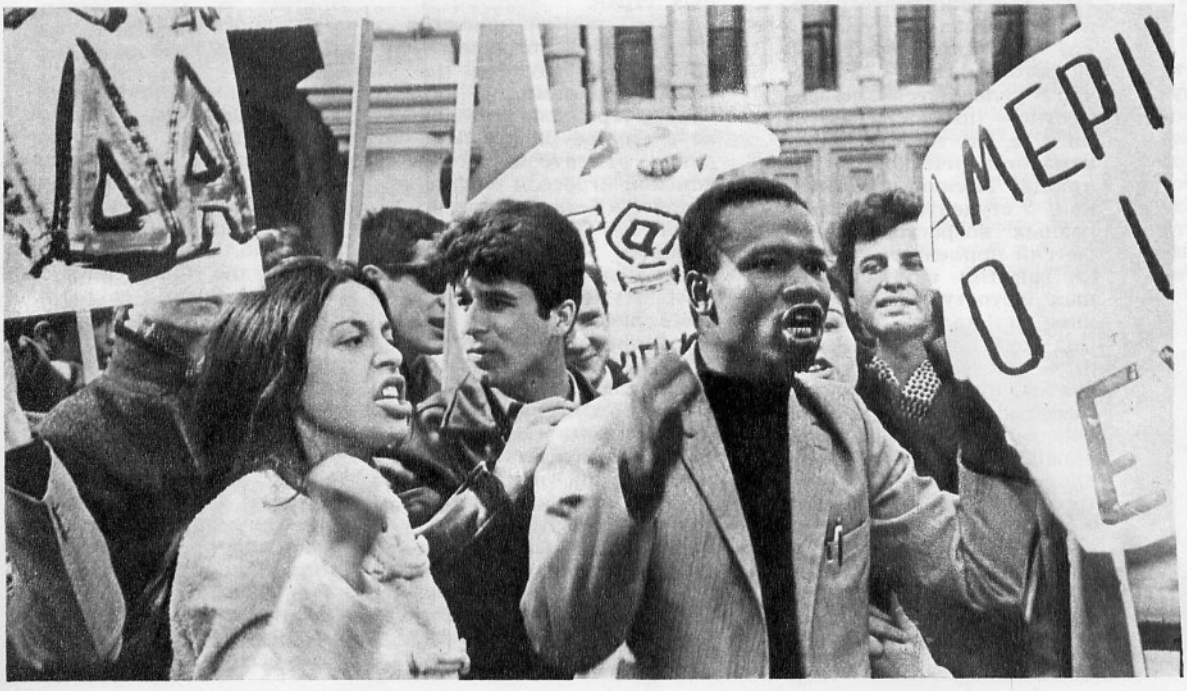
Ирина Степанова, старший редактор фотообозрений и фотоочерков Фотохроники ТАСС:

— В журналистике я работаю уже десять лет, из них два года была фоторепортером. К сожалению, с этой столь понравившейся мне профессией пришлось расстаться, как говорится, «по семейным обстоятельствам». У меня филологическое образование, но захотелось больше узнать о фотографии — и в теоретическом плане — ее предмет до конца еще далеко не познан, и в практическом — мне приходится все время работать с текстами к фотографиям, а здесь и свой язык, и своя специфика, и, как в любом деле, недопустим дилетантизм. Училась с большим интересом и многое получила. Теперь я чувствую себя, если можно так выразиться, «более профессиональной» — мне уже легче работать с фотокорреспондентами...

На этих страницах публикуются работы, представленные на итоговой фотовыставке выпускников факультета.

Беседы провел Г. АНТОНОВ





Н. ПЛАХОВ
Автограф

А. ХОТЕЕВ
Бурение

Н. ПЛАХОВ
Василий Алексеев. На штанге — рекордный вес

Е. ЗАХАРОВ
«Нейтронной бомбе — нет!»

Ю. ДЬЯКОНОВ
Горячая работа

ШКОЛА ДОКУМЕНТАЛИЗМА

ГОВОРЯТ УЧАСТНИКИ V МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ В ТАШКЕНТЕ

Кинематографисты 80 стран Азии, Африки, Латинской Америки и Океании собрались в Ташкенте на традиционном, Пятом международном кинофестивале, чтобы продемонстрировать уровень развития своего искусства, сообща обсудить направления художественных поисков, темы и проблемы. Киноискусство развивающихся стран начинается, как правило, с регистрационных функций, с документального запечатления быта, явлений общественной жизни и культуры. Кинематография по своей стилистике и задачам нередко оказывается близкой искусству фотографии, взаимодействует с ним и вырастает из него. Об этом говорилось и в дружеских спорах, и на творческой дискуссии «Роль кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов», и в интервью, которые дали участники фестиваля для журнала «Советское фото».

Сембен УСМАН, писатель, режиссер (Сенегал):

На Африканском континенте фотография пользуется сегодня огромной популярностью. И это вполне естественно. Народы молодых независимых государств проявляют жадный интерес ко всему, что происходит в их собственных странах и за рубежом.

Национальное кино и телевидение у нас пока еще недостаточно развиты, они зачастую заражены коммерческим духом, забиты вездесущей рекламой и нередко приглаживают, лакируют действительность, подсовывая зрителю чисто развлекательные фильмы и передачи. Фотография же объективна и достоверна, она общедоступна и демократична по своей изначальной сути. В нее можно всматриваться вновь и вновь, как в произведение живописи или скульптуры. Техническая простота и оперативность фотоотклика на события и явления действительности, сила эмоционального воздействия делают для нас фотографию незаменимым средством художественного воздействия.

Молодому африканскому кино все еще очень не хватает квалифицированных кадров, материальной базы и технического оснащения. Основная зрительская масса в наших странах только-только начинает постигать азы культуры, и искусство экрана, как, впрочем, и все остальные виды художественного творчества, призвано выполнять прежде всего просветительские функции.

В этих условиях фотография становится важным и действенным подспорьем для кинематографа, первоначальной школой его будущих деятелей. И фотографией у нас сейчас увлекаются повсеместно — просто любители и те, кто мечтает о кинематографическом поприще. Тысячи школьников, студентов, людей разных возрастов и профессий прилежно посещают занятия самодеятельных фотостудий в больших и малых городах. Под руководством опытных наставников они учатся строить композицию, работать со «светом», учатся запечатлевать жизнь в ее бесконечных проявлениях.

Вместе с прогрессивным кинематографом высокое искусство фотографии борется в странах Африки за новую, достойную жизнь, разоблачает происки империализма и реакции.

Хосе МАССИП режиссер (Куба):

Для режиссера-документалиста, каковым я являюсь, фотография — одно из основных художественных средств, первейший источник материала и составная часть фильма. В руках умелого мастера фотография может превратиться в документ большой обличительной или, жизнеутверждающей силы, она помогает создать эмоциональный настрой картины, она способна восполнить отсутствие киноматериалов и натурных съемок.

Мы знаем немало великолепных документальных лент, которые в основном составлены из фотографий и смотрятся с неослабевающим интересом. Достаточно вспомнить «Обыкновенный фашизм» М. Ромма, «Его звали Федор» В. Лисаковича, последние фильмы Р. Кармена о Чили. Прекрасно работают с фотографиями известные кинопублицисты из ГДР В. Хайновский и З. Шойман, а также многие другие режиссеры-документалисты разных стран.

Сам я часто прибегаю к помощи фотографий и широко пользуюсь ими в своих фильмах. В картине о гражданской войне в Гвинее-Биссау «Мадина», в ленте об американской агрессии в Индокитае — «Четыре репортажа из Лаоса» хроникальные кинокадры дополнялись архивными фотодокументами и редкими любительскими фотографиями, которые мне удалось добыть. При этом я старался, чтобы фотография ожила на экране, заговорила в полный голос. Ведь можно показать снимки, как показывают живого человека: с укрупнениями, общими планами, повторами, возвратами к отдельным деталям в зависимости от смыслового контекста данного эпизода.

Значительное место занимают фотографии и в моем полнометражном документальном фильме «Ангола: победа надежды». Название его взято из стихотворения Агостиньо Нето, и кадры фильма сопровождаются стихами президента республики, которого мы видим на фотографиях в различные периоды жизни. Фотографии показывают зрителю недавнее колониальное прошлое страны и борьбу ангольского народа за свободу и независимость.

Два других моих фильма посвящены великому кубинскому революционеру и просветителю Хосе Марти. Я, естественно, не располагал никакими киноматериалами о нем, и обе ленты строятся преимущественно вокруг сохранившихся фотографий и дневников Х. Марти.

Сейчас я готовлюсь к съемкам картины об истории национально-освободительного движения на Кубе в прошлом веке. Здесь мне тоже предстоит иметь дело главным образом с фотодокументами, которые должны донести до зрителя живое дыхание той героической эпохи.

Тосиро МИФУНЕ, актер (Япония):

До того, как начать сниматься в кино, я долгое время работал фотографом в маленьком провинциальном ателье. Так что к фотографии имею непосредственное отношение. Конечно, мою работу тогда трудно было назвать творческой, но я сохранил о ней самые теплые воспоминания и по сей день не расстаюсь с фотоаппаратом. Занятие фотографией привило мне многие из тех художественных навыков, которыми я руководствуюсь теперь как актер. И в первую очередь оно научило меня четко и ясно видеть окружающий мир, находить поэзию и пластическую выразительность в неприметных, на первый взгляд, деталях бытия.

Кино, как известно, — это ожившая фотография, и законы кинокадра во многом сродни ей. В японском кинематографе и, в частности, в творчестве режиссера Акиры Куросавы, у которого я сыграл в нескольких фильмах, преобладают крупные статичные планы, длинные монтажные куски, напоминающие серию фотоэтюдов и фотопортретов. Лично мне очень близка подобная стилистика. Она «работает» на актера, ставит его в центр кадра, позволяет передать на экране тончайшие нюансы психологических переживаний, сложные движения души. Она требует от актера полной самоотдачи и высокой профессиональной техники. Тут уже не спрячешься за «игру камеры», на экране — только ты сам, твое лицо, твои глаза, которые должны приковать к себе внимание зрителя, заставить его поверить в происходящее и сделать своим соучастником.

Фотография учит кинематограф предельной правдивости. Какие бы технические новшества ни изобретало кино, фотообъектив неизменно остается для него эталоном достоверности, критерием подлинности и соответствия реальной жизни.

Вот почему фотопробы по-прежнему имеют такое большое значение в работе над фильмом. Они являются решающей проверкой правильности выбора исполнителей на роли, их грима и костюмов, «натуры» и павильонных декораций. По ним оператор корректирует установку света и глубину кадра, а режиссер выверяет мизансцены. И работа фотографа при этом должна быть безупречной, поскольку от нее в известной мере зависит авторское представление о том или ином важном аспекте будущего фильма.

Клод ФРАНСУА
режиссер (Нигер):

Подобно многим моим коллегам из африканских стран, я начинал свою деятельность с фотографии, а потом уже перешел к кино. Но художественной фотографией продолжаю заниматься и сегодня — езжу по стране, снимаю людей и природу, стараясь фиксировать перемены, происходящие в жизни. В жанровом отношении меня особенно привлекают портрет и фотоэтюд, которые, на мой взгляд, дают богатые возможности для самовыражения.

Я постоянно участвую в различных конкурсах, где нередко получаю призы и дипломы. В прошлом году я привозил свои работы в Москву на юбилейную фотовыставку в честь 60-летия Советской власти. Для меня приятно и

почетно, что мои снимки встретили здесь теплый и заинтересованный прием. Искусство фотографии в вашей стране отличается редкостным многообразием жанров и тем. Оно проникнуто глубокой любовью к человеку, верой в его будущее. У ваших фотомастеров есть чему поучиться!

Большое впечатление произвели на меня многочисленные фотовыставки, которые мне довелось здесь увидеть, принцип их подбора и оформления. С волнением познакомился я с фотолетописью беспримерного пути, пройденного вашим народом за годы Советской власти, с небывалыми свершениями советских людей, их сегодняшней жизнью и работой.

Народы наших стран долгое время были лишены своей истории. Ее отняли у них колонизаторы, на протяжении веков подавлявшие национальное самосознание африканцев. Теперь же, когда над Африкой все ярче разгорается заря освобождения от колониального гнета, задача передовых художников — вернуть народам наших стран их историю, пробудить в массах чувство национальной гордости.

Я убежден, что нельзя успешно снимать фильмы, не будучи хорошим фотографом. Молодое африканское кино является своего рода школой для народа, и роль фотографии в нем исключительно велика. И я стараюсь, чтобы в моих фильмах она играла эту роль как можно лучше.

Кевин ХЕЙВУД
оператор
(Новая Зеландия):

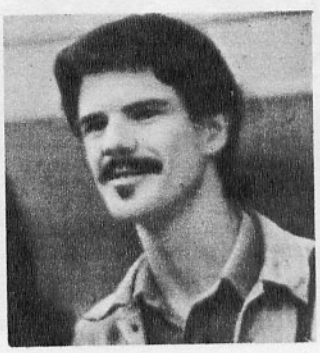
Фотография — мать кинематографа, хотя ныне это, конечно, два совершенно разных вида искусства. Несмотря на бурное развитие кино в наш век, фотография нисколько не утратила своего значения. Более того, она и сегодня помогает совершенствовать искусство экрана, постоянно обогащая его.

Трудно найти режиссера, который не прибегал бы в своей работе к фотографии. Она может использоваться непосредственно в художественной ткани кинопроизведения как выразительный, лаконичный документ и даже как символический образ. На фотографию порой может опираться весь фильм.

Лично мне, стоящему за кинокамерой и снимающему, так сказать, «движущиеся фотографии», обычная «неподвижная» фотография в кадре никогда не кажется скучной. Тут все зависит от умения и вкуса создателей ленты. Я люблю работать с режиссерами, которые включают в фильм архивные фотоматериалы, снимки из семейных альбомов и специально сделанные снимки. Мне представляется весьма увлекательным, используя их в параллельном монтаже, извлекать из снимков скрытый смысл и орнаментировать ими картину.

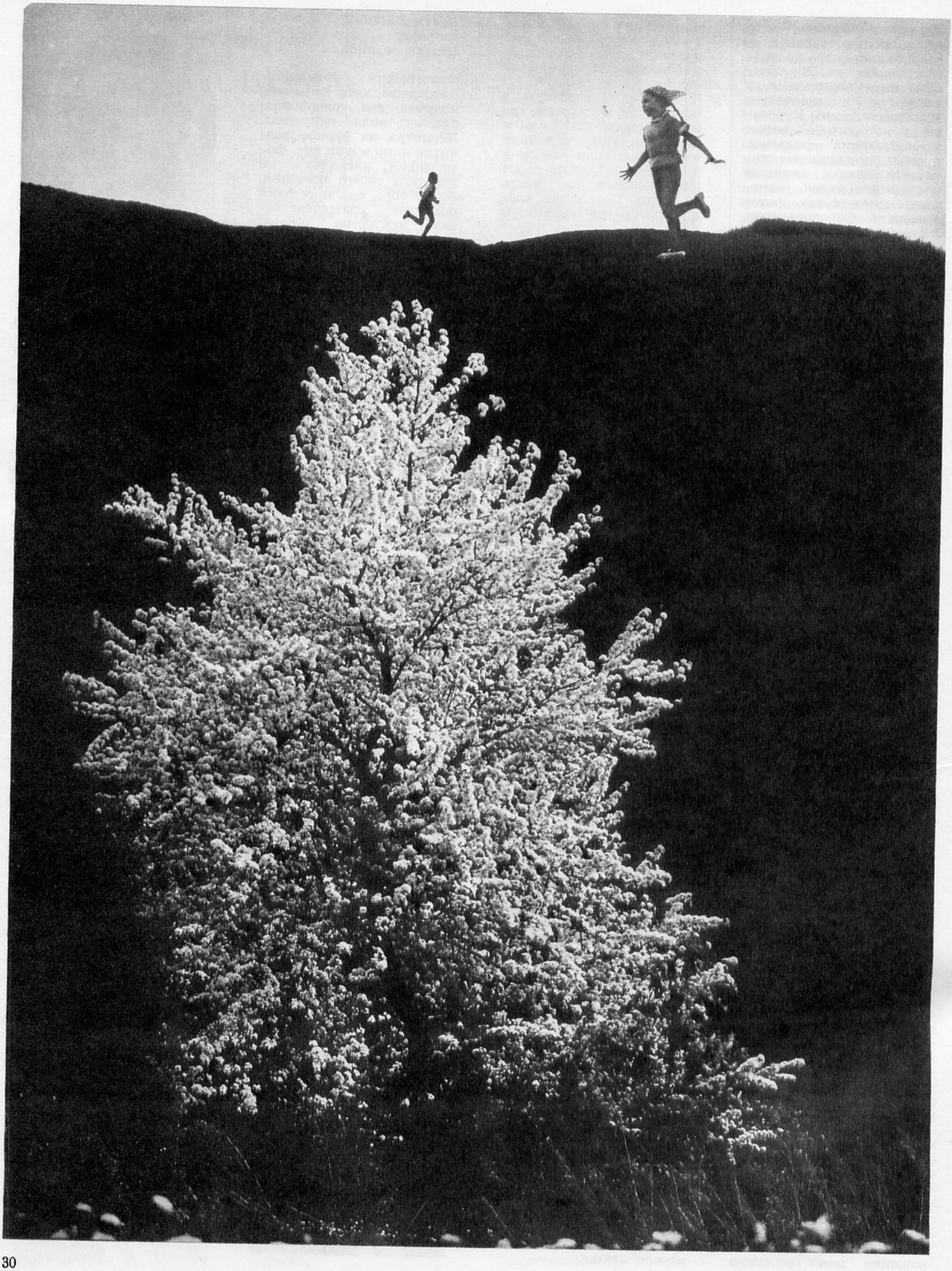
Не вызывает сомнения, что кинооператор должен профессионально владеть фотоаппаратом и постоянно иметь его под рукой. Когда я еду отдыхать, я непременно беру с собой фотокамеру и снимаю все интересное, что только попадается на глаза. Это помогает мне сохранять творческую форму и к тому же доставляет большое удовольствие.

Здесь, на фестивале, я тоже сделал много фотоснимков, которые будут напоминать мне о чудесных днях, проведенных в Ташкенте.



Басу БХАТТАЧАРИЯ,
режиссер (Индия):

Фотография пришла в Индию вскоре после того, как была изобретена. Я хочу сказать о пагубном влиянии буржуазной коммерческой фотографии на этот вид искусства. Прогрессивной реалистической фотографии противостоит коммерческое фотоискусство, уводящее зрителей в мир фантазии и грез, лакирующее действительность, служащее интересам своего класса — класса эксплуататоров. Я имею в виду, разумеется, не фотохудожников - экспериментаторов, ищущих новые пути и возможности искусства, а тех, кто рисует жизнь народа в розовом свете. По форме эти фотографии могут быть весьма высокого качества, но по содержанию, по сущности своей они лживы. Их авторы получают за свою работу большие деньги, а истинные художники - экспериментаторы вынуждены зачастую бездействовать, ибо у них нет средств продолжать свои творческие поиски. В последнее время различные государственные и общественные организации пытаются найти формы и средства для стимулирования одаренных фотографов — устраиваются конкурсы, выставки, выдаются стипендии. Я верю в будущее реалистического индийского фотоискусства, ибо его поддерживают передовые люди страны, студенчество, художественная интеллигенция, рабочая молодежь. Верю потому, что оно не оставляет равнодушным зрителей — и в Индии, и за ее пределами.



ФОТОГРАФИКА И ТВОРЧЕСТВО

Михаил ЛЕОНТЬЕВ,
член жюри выставки

В Минске состоялась 4-я выставка работ, выполненных в технике фотографики. Приза за лучшую клубную коллекцию удостоено Общество фотоискусства Литовской ССР.

Жюри присудило премии:
по разделу «Созидание, труд, творчество» — Р. Линенису, А. Лукашову, Н. Дейкину, В. Филонову;
по разделу «Отечество мое» — И. Кальвялису, М. Жилинскому, Э. Ступенковой, Р. Ракаускасу, Г. Дрюкову;
по разделу «Краски мира» — Б. Михайлову, О. Малеванному, А. Гайлитису, Ю. Рупину, А. Назарову;
по разделу «Фотоплакат» — Т. Белицкому;
по разделу «Свободная тема» — Б. Михайлову, В. Филонову, О. Малеванному, Р. Линенису, Р. Сужневичу;
по разделу «Портрет» — В. Браунсу, С. Жвирждасу, Н. Рудакову, Н. Сафонову, В. Бертельсу.

Если о первых двух конкурсных выставках «Фотографика» говорили как о полезном начинании, о третьей — как об устоявшейся традиции, то четвертая дает повод к размышлениям о тенденциях движения фотографики в общем потоке фототворчества.

По Закону больших чисел

В который раз приходишь к выводу: трудно судить о том или ином направлении в фотоискусстве, ориентируясь лишь на образцово-показательные работы. Для точности анализа нужно брать в расчет все — и шедевры, и рядовые, и откровенно слабые работы. Только тогда и можно выяснить, как пришел успех. В массе случайного, привходящего вырисовывается закономерное. В математике это называется Законом больших чисел.

Всего на выставку было прислано 1620 работ 483 авторами из 108 городов страны. Оргкомитет отобрал для экспонирования 100 фотографий.

Отбор был объективным и доброжелательным. Жюри убедилось в этом, просмотрев, что называется «для интереса», оставшиеся полторы тысячи кадров.

Итак, 100 работ. Этого вполне достаточно, чтобы составить представление о выставке. Но этого мало, чтобы судить о фотографике в целом, о ее эволюции и тенденциях.

Гипноз техники

Просмотр полутора тысяч работ дал возможность с головой окунуться в море проблем и вопросов, волнующих сегодня сторонников фотографики. Но один из вопросов члены жюри признали, так сказать, «непроблемным». Речь идет о техническом уровне исполнения снимков. Он заметно повысился за последние пять-шесть лет. Но в этом есть и оборотная сторона медали — технически сильные работы гипнотизируют. Какая филигранная лабораторная отделка! Смотришь и думаешь: сколько времени на нее потрачено, сколько сил. И нередко авансом выдаются завышенные оценки снимкам, которые на поверку оказываются банальными по решению, незначительными по содержанию.

Как известно, с помощью гипноза можно усыпить внимание. Но лишь на время.

Солнце величиной с монету

Окунулись мы и в море штампов. Нет, видимо, такой области творчества, которая была бы от них свободна. Однако лучше все-таки, когда их меньше. И способ борьбы с ними есть: нужно назвать штамп своим именем.

Штамп — свидетельство творческой несостоятельности. Человек, лишенный собственного видения, большей частью сознательно копирует снимки, увиденные им в печати, на выставках. Нужно сказать, что такие копии нередко служат плохую службу оригиналу — компрометируют его. Творческое открытие, размноженное в бесконечных вариантах, уже не радует и не удивляет. Но, с другой стороны, от штампа не застрахованы и фотографы одаренные. Они производят на свет стереотипы как бы неосознанно, открывают свои америки, попросту не зная о существовании оригинала. И здесь приходится говорить об эрудиции, о культурном багаже автора.

Какие же штампы фотографики сегодня в ходу? Вот некоторые из них. Мотив одиночества (маленькая фигура человека на фоне графично вытравленного антуража). Крыши домов, стволы деревьев плюс впечатанные птички. Старый Таллин и Старая Рига. Изогельные девичьи лица. Рябь на воде. Яхты, паруса. Почему-то очень популярны коты и кошки. Но вне конкуренции — впечатанные диски солнца. С помощью — пятикопеечной монеты, а то и металлического рубля.

Когда две истины спорят...

Обнаружилась такая тенденция. На первых выставках «Фотографики» преобладали жанровые и репортажные работы, с четко выраженным сюжетом. Самые обычные ситуации (помните? — девочка и собачка, бегущие по полю — рижанина В. Браунса), переведенные лабораторным путем с языка «чистой» фотографии на язык изогелии, соляризации.

На выставке 1978 года доминировали снимки философского, обобщенно-символического плана. Между членами жюри даже возник спор вокруг некоторых репортажных, но графичных работ: стоит ли помещать такие на выставку, ведь «выпадают» из общего ряда. Спор быстро исчерпал себя. Стороны пришли к соглашению: нужно и то, и другое.

Но факт остается фактом. Жанровые снимки, выполненные сложной печатью, постепенно уступили место коллажам, многоплановым монтажным композициям. Фотографика — впечатление, фотографика — бытописательство, фотографика — эмоция. Вот что преобладало еще год назад. Сегодня же фотографика — раздумье, снимки интеллектуальные, философские, размышляющие.

Но и то и другое — в русле специфики фотографики, которую более интересует не столько конкретное, сколько общее, общечеловеческое, не одно мгновение, а синтез многих. Отсюда и обилие коллажей.

С помощью приемов сложной печати фотограф словно накладывает на обычное фотоизображение пелену времени и тем самым затушевывает конкретность мгновения, превращая его в символ, в нечто вневременное.

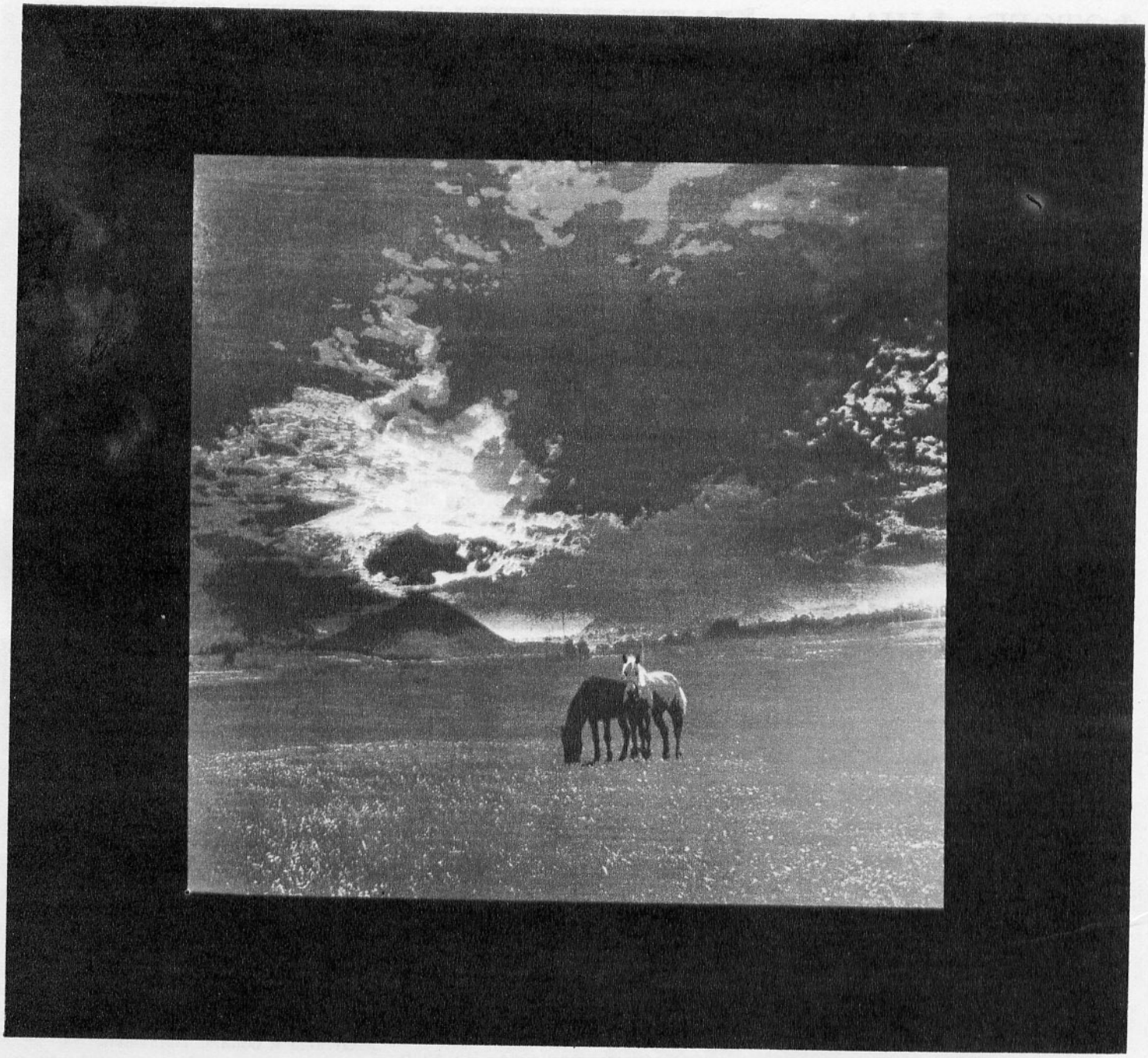
Что есть что?

Надо сказать, что условия выставки «Фотографика» были сформулированы без достаточной ясности. Так, надо было догадываться, можно ли считать фотографикой те работы, которые запечатлели изображения, уже изначально по природе своей графичные. Например: стволы деревьев, словно нарисованные тушью на фоне белого неба. В позитивном процессе — никакого вмешательства в негатив.

Мы легко согласились во мнении: можно.

В условиях выставки говорилось: от авторов принимаются работы, выполн-

Р. РАКАУСКАС
Из серии
«Цветение»



ненные способами фотографики. Но фотографика производится на свет как в позитивном процессе, так и в процессе съемочном. Фотограф, как, например, Зураб Датуашвили из Тбилиси, запечатлевающий на пленку изображение, естественно-графичное по рисунку, — такой же «фотограф-ик», как и Олег Малеванный из Харькова, совмещающий в темноте лаборатории разные негативы.

Еще был спор. О работах запорожского фотолюбителя В. Филонова. Они — не изогелия, не соляризация, не естественная фотографика. Это — печать с применением точечного источника света. Отпечаток приобретает известную контрастность, мелкое рябоватое зерно. Впечатление такое, как будто применен растр.

Графика? — спрашивали друг друга члены жюри.

Но спор так и не был закончен...

Смена состава

Нетрудно было заметить, что сменился контингент авторов. Как это ни печально, известные в прошлом мастера фотографики или совсем не прислали своих новых снимков, или прислали работы, явно уступающие уровню прежних лет.

Новые молодые авторы. Назовем две фамилии: Олег Малеванный и Борис Михайлов, фотолюбители из Харькова, работающие преимущественно в области цветной фотографики. Их снимки сложны для прочтения (порой чересчур сложны), но будучи «прочитанными» надолго остаются в памяти. Михайлов и Малеванный выступили на конкурсе с цветными фотоочерками, что в фотографике встречается довольно редко. Здесь цвет — не только средство психологического осмысления сюжета, но и элемент монтажа (в чисто кинематографическом смысле этого слова).

А. ЛУКАШОВ
Донецкие терриконы

Н. САФОНОВ
Алла Пугачева

Эффектно выглядят работы литовских и латвийских графиков. В отличие от авторов из других республик, они предпочитают графику не столько лабораторную, сколько природную, нерукотворную. Поэтому так много в прибалтийских коллекциях пейзажных работ.

* * *

Абсолютное большинство занимающихся фотографикой — фотолюбители. Этот вид светописи пользуется популярностью. Традиционные выставки «Фотографика» — убедительное тому доказательство.

НОВЫЕ ИМЕНА

МИХАИЛ ПОТЫРНИКЕ

Кишинев

...Есть репортеры-универсалы, прекрасно владеющие всеми существующими методами работы, с одинаковой легкостью и успехом выступающие во всех жанрах, не отдавая предпочтения какому-то одному. И есть другие, пристрастные к определенной теме, постоянно открывающие в ней новые содержательные и эмоциональные пласты. Они, как правило, имеют свой, неожиданный взгляд на жизненный материал и выражают этот взгляд с предельной откровенностью.

Фотокорреспондент республиканской газеты «Молдова сочиалистэ» Михаил Потырнике каждый день выполняет любые редакционные задания. И все-таки больше всего любит бывать с камерой в молдавских селах — сам родился в одном из них. В сельских снимках Потырнике пытается воплотить лучшее, что вобрал народный характер, — любовь к родной земле, единение с природой, нравственную чистоту и стойкость, благородство души.

Всегда сдержанно, скупо показывает нам автор незамысловатые картины: залитый весенним солнцем дворик, яблоня в подвенечном уборе и рядом старая крестьянка смотрит куда-то вдаль; встреча внуков с бабушкой и дедушкой; широкоугольник помог создать нестандартную, оригинальную композицию, работающую на сюжет; казалось бы, персонажи не общаются между собой, а тем не менее ощущаешь, насколько тесно они связаны, как любят друг друга. Что ни лицо — свое выражение, что ни силуэт — свой изгиб движения. Самые обыденные сюжеты, выхваченные из потока жизни. Но вглядываешься в эти кадры и не замечаешь, когда и почему кончается обыденность и начинается поэзия.

— Я всегда стараюсь увидеть красоту в глазах человека, который на меня смотрит, — говорит Михаил. — ...Можно многое сказать о снимках Потырнике. Но, думается, его фотографии непременно вызовут у зрителя свои, личностные ассоциации.

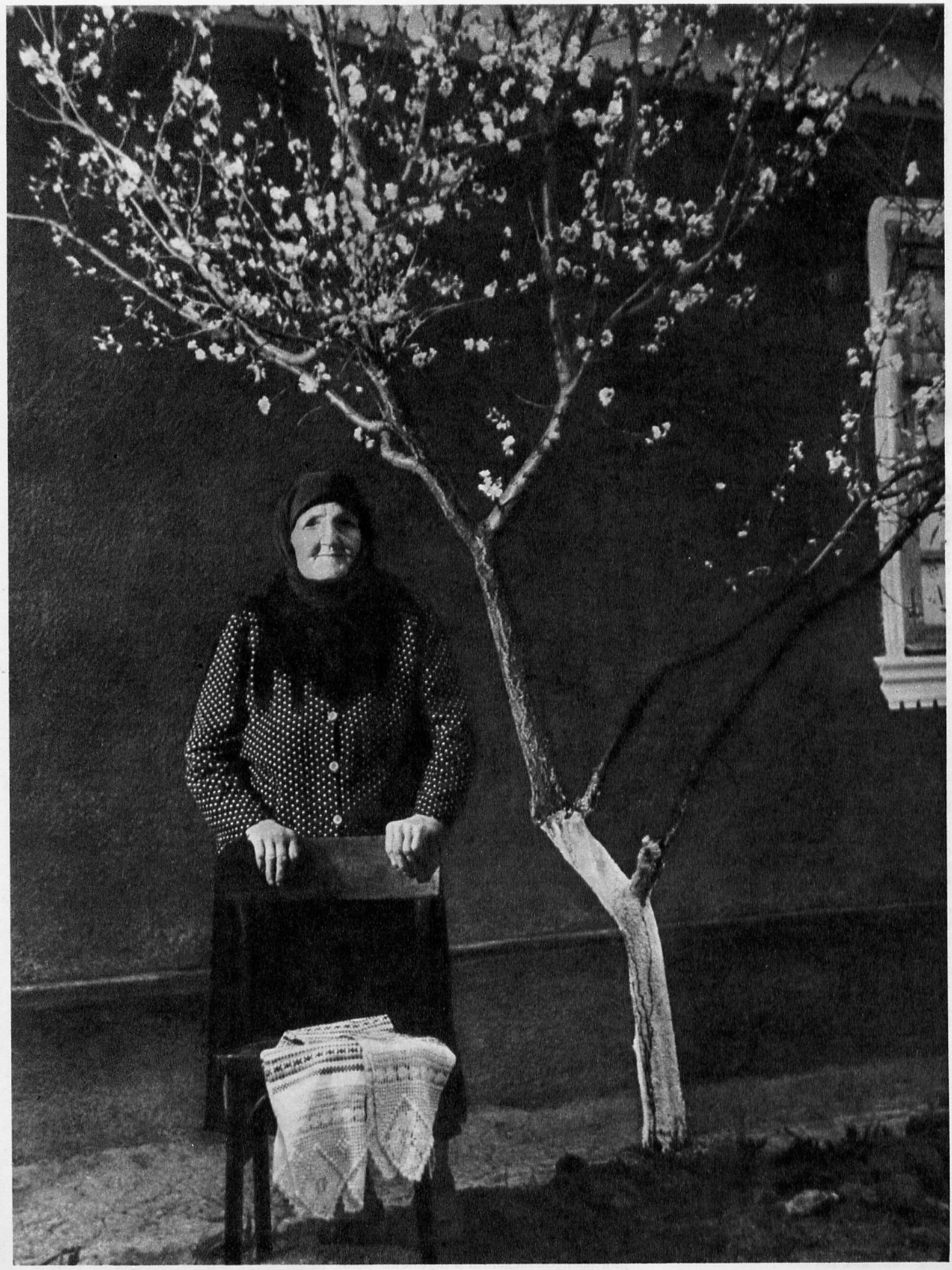
Несколько слов о самом авторе.

У Потырнике короткая биография. Ему двадцать шесть лет, начал фотографировать еще в армии. «Путевку» в прессу, в творческую фотографию ему дал известный молдавский художник-график Дмитрий Триффан. В печати Михаил работает шесть лет. Мастерству учился, как говорит сам, у живописцев. Передвижники помогли понять законы композиции, импрессионисты — света. А уметь по-своему — в поэтическом, лирическом ключе — видеть жизнь... этому же не учатся!

А. КОЗЛОВ

Внуки пришли

В мае



ФОТОГРАФ И ПИСАТЕЛЬ

Б. ТЕРЕХОВ,
краевед

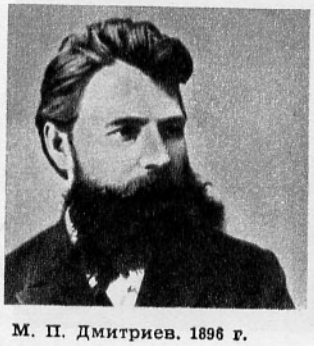
ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Дорогие товарищи! В нынешнем году исполнилось 120 лет со дня рождения М. П. Дмитриева — родоначальника отечественного публицистического фоторепортажа. По книгам С. Морозова, по публикациям в вашем журнале нам известна кипучая общественная деятельность этого человека.

Снимки Дмитриева «Виды волжских городов», «Волжские типы» вошли в сокровищницу мирового фотоискусства как образцы русской реалистической фотографии конца прошлого — начала нашего века. Этими фотографиями иллюстрируются теперь произведения А. М. Горького.

Интересно было бы узнать о дружбе двух замечательных нижегородцев. В местной печати я натолкнулся на заметку о том, что найдены новые фотопортреты Горького работы Дмитриева. Не могли бы вы рассказать подробности из истории их съемки?

А. ДЕМШИН,
г. Горький



М. П. Дмитриев. 1896 г.

Они познакомились летом 1896 года на XVI Всероссийской промышленно-художественной выставке в Нижнем Новгороде. Максим Горький, тогда начинающий писатель, вернулся в родной город из Самары, чтобы освещать ход выставки в «Нижегородском листке». Максим Дмитриев, уже известный фотограф, призер многих международных конкурсов, автор ряда альбомов, был приглашен на выставку в качестве фоторепортера.

Два Максима часто встречались «по газетным делам». Горький ценил мастерство Дмитриева, хотя в то время называл светопись «скучной и мертвой вещью» в сравнении с живописью. Позже, ближе познакомившись с творчеством фотографа, он изменил свое мнение.

Максим Петрович Дмитриев сочетал в себе дар художника и оперативного журналиста. Он умел материал обычной, повседневной жизни превратить в яркий образ. А материал у писателя и фотографа был общий — волжский пролетариат, буржуазия, купечество, духовенство. Как стало потом известно, это и сблизило, сдружило двух замечательных людей на долгие годы.

Алексей Максимович все чаще заглядывал в дом Пальцевой на Осыпной улице, где помещалось ателье Максима Петровича, с любопытством разглядывал виды Волги, народные типы волжан.

По мере того, как росла известность писателя, он все чаще заходил к Дмитриеву, чтобы сняться: надо было отослать карточки В. Г. Короленко, Л. Н. Толстому, А. П. Чехову, многим друзьям и знакомым, обращавшимся с настойчивой просьбой подарить портрет.

За восемь лет жизни в одном городе фотограф создал богатую портретную галерею писателя: несколько персональных изображений, Горький с женой и с детьми, с Ф. И. Шаляпиным, Л. П. Андреевым, С. П. Скитальцем, А. С. Найденовым, на новогодней елке, на Моховых горах, в многочисленных группах.

К настоящему времени известно около сорока портретов Алексея Максимовича работы М. П. Дмитриева, и, кажется, это далеко не все созданное им.

Дмитриев снимал писателя для русских и зарубежных издательств. Известно письмо Горького переводчику его произведений на немецкий язык А. Шольцу, в котором он сообщает ему в Берлин: «Относительно портрета моего и моей семьи я сделал распоряжение, чтобы Дмитриев послал Вам несколько снимков на выбор для воспроизведения в журнале. Если он еще не прислал — телеграфируйте ему — он пришлет».

Горький был против публикации своих снимков без надобности. На несколько лет он поссорился с другом В. С. Миролюбовым только потому, что тот опубликовал в «Журнале для всех» дмитриевский снимок «А. М. Горький с сыном. 1902 г.»: снимок был подарен Миролюбову для семейного альбома.

Дмитриев охотно выполнял все просьбы Горького: сфотографировал для него Дом трудолюбия, построенный нижегородским купцом Бугровым, которого Горький колоритно представил в одном из очерков, создал серии портретов «Странники» и «Босяки». При постановке пьесы «На дне» в Московском художественном театре некоторые портретные работы фотографа послужили прототипами для создания сценических образов. На многих фотографиях сохранились собственноручные горьковские пометки: «Барон», «Лука», «Сатин». Некоторые снимки Алексей Максимович рекомендовал использовать при подготовке спектаклей «Фома Гордеев», «Васса Железнова» и других.

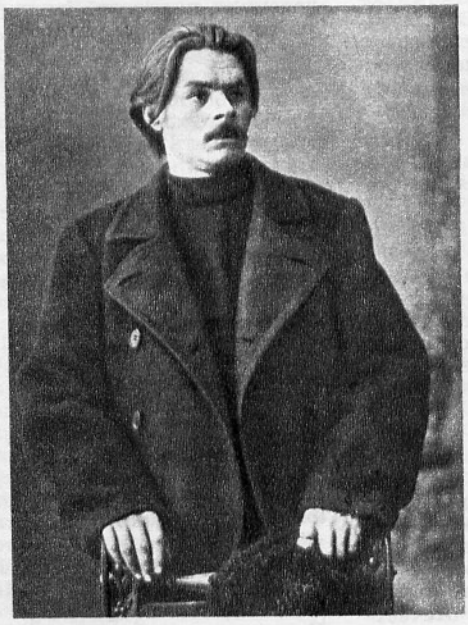
Встречи фотографа с писателем прекратились в 1904 году, когда Горький уехал из Нижнего Новгорода. Но Алексей Максимович помнил о друге, переписывался с ним.

Уже в советское время, находясь на лечении в Италии, Горький обратился к земляку с просьбой выслать какой-нибудь из видов Нижнего Новгорода.

В 1930 году М. П. Дмитриев вышел на пенсию. В связи с этим Алексей Максимович не замедлил дать деловую характеристику фотографу. «Человек этот, — писал он, — честно проработал до 72 лет, сильно продвинул вперед технику русской фотографии, обратил на нее внимание Европы и вообще заслуживает всякого почтения как человек, который в свое время, в 1907—1908 годах, сделал немало доброго революционному движению».

В 1936 году не стало Горького, а через двенадцать лет — и Дмитриева. Но осталось богатейшее литературное наследство основоположника социалистического реализма и изобразительное наследство основоположника отечественной фотопублицистики, которые стали нашим национальным достоянием.

Фотограф и писатель и после смерти продолжают встречаться на страницах горьковских книг, которые часто иллюстрируются снимками Дмитриева. В них отражен не только облик гениального пролетарского писателя, но и тот мир, в котором он вырос.



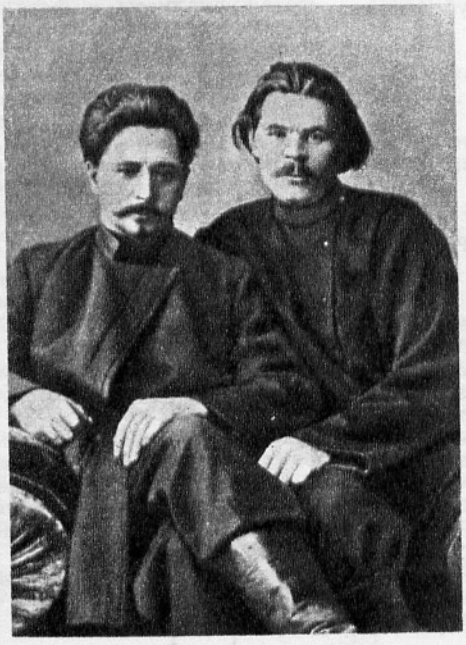


Фото
М. П. ДМИТРИЕВА

А. М. Горький с сыном. 1902 г.

А. М. Горький. 1902 г.

А. М. Горький и Л. П. Андреев. 1901 г.

А. М. Горький. 1896 г.

А. М. Горький и С. П. Скиталец. 1901 г.

А. М. Горький и Е. П. Пешкова
с детьми. 1903 г.

А. М. Горький и Ф. И. Шаляпин. 1901 г.

А. М. Горький, А. С. Найденов,
С. П. Скиталец. 1900 г.

КОРОТКО
О РАЗНОМ

«ДВЕ НЕДЕЛИ В ИНДИИ»

Выставка работ корреспондентов Фотохроники ТАСС В. Дубиля и И. Зотина, сделанных в Индии, была развернута в Московском Доме дружбы с народами зарубежных стран.

Выступая на открытии выставки, президент Общества советско-индийской дружбы, министр строительства предприятий тяжелой индустрии СССР Н. Голдин отметил, что экспозиция поможет советским людям лучше узнать Индию, почувствовать национальный колорит страны, ее древнюю культуру и сегодняшнюю жизнь. Чрезвычайный и полномочный посол Республики Индия Индра Кумар Чуджрал выразил признательность собравшимся. Проведение новых фотографических выставок, сказал он, будет способствовать укреплению дружбы и взаимопониманию между народами Индии и Советского Союза.

«В ОБЪЕКТИВЕ — СССР»

В «СФ» № 1 за этот год читателям была представлена фотокнига «Путешествие по России» американского фоторепортера Дина Конгера. Недавно в Московском Доме дружбы с народами зарубежных стран демонстрировалась его выставка, которая была составлена из цветных фотографий, вошедших в книгу.

Объективный и доброжелательный подход автора к нашей действительности помог ему создать впечатляющую, многоплановую фотоповесть.

На открытии выставки Дина Конгера приветствовали президент фотосекции ССОД Д. Бальтерманц, председатель фотосекции Московской организации Союза журналистов СССР В. Малышев, заместитель главного редактора главной редакции Северной Америки АПН П. Геворкян, заведующий главной редакцией общественно-политических, оперативных и специальных фотоизданий издательства «Планета» А. Порожняков, фоторепортеры АПН А. Макаров и Л. Носов.

В ответном слове Дин Конгер выразил благодарность за предоставленную возможность организовать экспозицию.

УЧЕНЫЕ-ФОТОЛЮБИТЕЛИ

Пятьдесят лет назад в Московском Доме ученых был организован кружок художественной фотографии — один из первых в Советском Союзе. В него вошли научные работники разных специальностей: физик А. Млодзеевский, астрономы А. Михайлов и Б. Воронцов-Вельяминов, медик А. Летавет, рентгенолог Ф. Соловьев и другие.

Работами кружковцев заинтересовался известный фотохудожник Ю. Еремин. Его пригласили читать лекции по композиции, они пользовались такой популярностью, что их посещали члены Русского фотографического общества. Вместе с Ю. Ереминым кружковцы ездили на съемки в Подмосковье, совершали туристические походы по стране.

Большого успеха добился коллектив на выставке «Советская фотография за десять лет» (1928 г.). Снимки ученых-фотолюбителей получили похвальный отзыв.

Решением ученого совета Дома ученых кружок был преобразован в фотосекцию, которая значительно расширила круг своей деятельности. Два раза в месяц проводятся собрания, на которых обсуждаются новые работы. Наиболее интересные отбираются для экспозиции. Организуются просмотры и обсуждения фотоальбомов, журналов, каталогов и книг по фотографии, проводится подготовка коллекций для экспонирования на отечественных и международных выставках. Фотоклуб активно действует.

А. КОМОВСКИЙ,
член фотосекции

У НАС В ГОСТЯХ

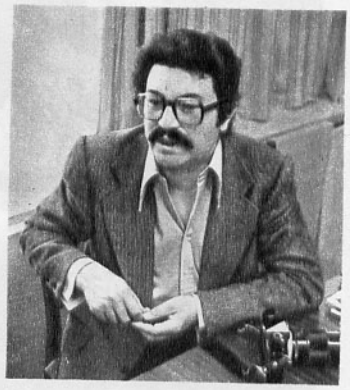
ЭДУАРДО ГАЖЕЙРО

Португалия

Гость редакции — португальский фотохудожник Эдуардо Гажейро. Его работы хорошо знакомы советским зрителям по недавним экспозициям «Интерпрессфото-77» и II Международной выставке, посвященной 60-летию Великого Октября, проходившей в Московском Доме дружбы с народами зарубежных стран.

Поездкой в Советский Союз Эдуардо Гажейро награжден как первый призер выставки в Доме дружбы за серию работ о современной Португалии.

Во время пребывания в нашей стране Эдуардо Гажейро посетил республики Совет-



ской Прибалтики — Латвию и Литву, где фотографировал тружеников одного из рыболовецких колхозов Латвии и фольклорный ансамбль в Литве, познакомился с местными достопримечательностями.

Домом дружбы планируется организовать в Москве выставку снимков Гажейро, сделанных им в СССР.

В «Советском фото» гость познакомился с работой редакции и выставкой рижского фотомастера Яниса Глейздса.

«ДЕТИ — НАДЕЖДА БУДУЩЕГО»

Международный конкурс ФИАП

Международная федерация фотографического искусства (ФИАП) проводит в 1979 году, объявленном ООН Годом ребенка, фотоконкурс «Дети — надежда будущего».

К участию приглашаются фотожурналисты и фотолюбители всех стран мира.

Каждый автор может прислать не более четырех черно-белых и четырех цветных снимков (не слайды!) размером от 18×18 до 30×40 см.

Снимки, отобранные для выставки, получат памятные награды. Лучшие работы награждаются медалями ФИАП.

На обороте отпечатков следует указать фамилию, имя, отчество, домашний адрес автора, название работы.

Последний срок приема снимков 31 декабря 1978 года.

Советские авторы направляют свои работы по адресу: Москва, 121019, Суворовский бульвар, 8, Союз журналистов СССР, Всесоюзная фотографическая комиссия (с пометкой: «На международный фотоконкурс «Дети — надежда будущего»).

ЛИКИ ОТМЕЧАЕТ ЮБИЛЕЙ

В 1918 году молодая Страна Советов начала коренную перестройку сложившейся в России системы подготовки инженерных и научно-технических кадров. По инициативе Советского правительства были открыты высшие и средние специальные учебные заведения. Эти перемены затронули также область фотографии и кинотехники.

Нынешний Ленинградский институт киноинженеров (ЛИКИ) — первый в нашей стране фототехнический вуз. В архиве ЛИКИ сохранился текст записки Д. С. Ершова — члена Комиссии по введению в Советской России фотографического образования, — в которой говорится: «Русская фотографическая и фототехническая промышленность постоянно находилась в исключительной зависимости от заграничного рынка и заграничных производителей. Развитию собственной обрабатывающей промышленности мешало... отсутствие кадров опытных, образованных руководителей...

Чтобы восполнить этот пробел, необходимо немедля приступить к организации высших, средних и низших профессиональных учебных заведений, в том числе и по фотографии, фототехнике и графическому делу.

...Для планомерного проведения в жизнь профессионального образования нужно будет прежде всего подготовить необходимый для этого персонал, то есть начать с организации высшего учебного заведения...».

9 сентября 1918 года А. В. Луначарский подписал декрет СНК РСФСР «Об учреждении Высшего института фотографии и фототехники». Шестьдесят лет назад, в ноябре 1918 года, в нем начались занятия.

В тяжелые годы гражданской войны и послевоенной разрухи Главный комитет профессионально - технического образования Наркомпроса вынужден был сократить число вузов. В августе 1923 года институт был объединен с Институтом экранного искусства, а в октябре того же года реорганизован в Петроградский фотокинотехникум с кинотехническим и фототехническим отделениями.

Быстрое развитие звукового кино в Советском Союзе, начавшееся в 30-х годах, потребовало большого количества специалистов высокой квалификации. Ленинградский фотокинотехникум в октябре 1930 года был реорганизован в Ленинградский учебный комбинат высшей и средней кинофотоквалификации. В 1931 году комбинат разделился на Ленинградский институт киноинженеров, кинотехникум и курсы заочного обучения кинотехников.

ЛИКИ, который отмечает свой 60-летний юбилей, и поныне является главным в СССР высшим техническим учебным заведением, готовящим инженеров широкого профиля для кинематографических предприятий, а также для организаций смежных отраслей народного хозяйства.

А. МАКАРЕНЯ,
профессор,
доктор химических наук,
проректор по учебной работе
ЛИКИ

32 СТРАНИЦЫ ОШИБОК

Реплика

Головное издательство издательского объединения «Вища школа» («Высшая школа») в Киеве выпустило массовым тиражом наглядное пособие для фотолюбителей под названием «Как сделать фотографию», выпуск I*. Объем — 32 страницы, количество иллюстраций — 23.

Как утверждают в аннотации авторы пособия В. И. Криворученко и А. К. Шулевский, в нем «изложены основные сведения по фотоделу... описаны негативный и позитивный процессы. Последующие выпуски познакомят читателей с более сложными методами создания черно-белой и цветной фотографии».

Пособие, увы, не содержит основных сведений по фотоделу. Текстовой материал отрывочен, многие крайне необходимые фотолюбителям сведения о процессах фотосъемки и обработке фотоматериалов отсутствуют, а литературная форма и техническое содержание брошюры находятся на недопустимо низком уровне. Так, авторы утверждают, что «фокусирование производят дальномером или метражной шкалой»(?), «диаметр объектива и его фокусное расстояние — величины взаимно связанные», а «устойчивость и прочность штатива зависит от ширины(!) плоскости, на которой закреплены его ножки». О правилах пользования экспонометром сказано лишь одно: «Основным преимуществом экспонометра является постоянство (!) замера освещенности».

Текст пособия изобилует неточными формулировками: «схема захвата угла изображения», «взвод механизма спуска», «число разрешающих линий», «наводка на резкость... должна легко перемещаться...», «съемочный объектив является частью видоискателя - дальномера».

Иллюстративный материал подобран небрежно и во многих случаях не соответствует тексту. Так, например, авторы рекомендуют читателям фотоувеличитель «Ленинград», а на помещенном здесь же рисунке изображен увеличитель «У-2»; советуют пользоваться фотоэкспонометром «Ленинград», а на иллюстрации показаны «Свердловск-2» и «Электроника».

Перечень ошибок и погрешностей, свидетельствующих о недостаточной компетентности авторов и редакторов пособия в вопросах фотографии, можно было бы продолжить.

В заключение остается лишь выразить удивление: как могло авторитетное и солидное издательство выпустить столь явный брак да еще таким огромным тиражом?

С. ДМИТРИЕВ,
Киев

---

* В. И. Криворученко, А. К. Шулевский. Как сделать фотографию. Вып. 1. Киев, «Вища школа», 1978. Тираж 400 000 экз.

Е. А. ИОФИС

Советская фотография понесла тяжелую утрату — в возрасте 73 лет скончался крупнейший пропагандист фотографических знаний в нашей стране — Евсей Абрамович Иофис, доктор технических наук, профессор Всесоюзного государственного института кинематографии, ученый, педагог, автор и составитель десятков книг по фотографии и кинотехнике. Евсей Абрамович оставил о себе память как человек кипучей энергии, доброго сердца, истинный друг и наставник фотолюбителей, воспитатель плеяды квалифицированных кинооператоров.

Талантливый инженер, Иофис на протяжении многих лет был техническим руководителем созданного им крупнейшего в стране цеха по обработке кинопленки на студии «Мосфильм». Работая над совершенствованием фотографических процессов, он получил восемь свидетельств на изобретения. За внедрение новой технологии обработки цветных фильмов ему было присвоено звание лауреата Государственной премии.

Е. А. Иофис много внимания уделял лекционной работе — выступал с докладами в обществе «Знание», в лектории по фоторепортажу при ЦДЖ, в Заочном народном университете искусств, в Московском городском Доме пионеров. Много времени Е. А. Иофис отдавал юным фотолюбителям. Итогом работы с ними стало его широко известное пособие «Фотография для школьника».

Созданные по инициативе Е. А. Иофиса и выпущенные под его редакцией серии книг «Библиотека фотолюбителя» и «Массовая фотографическая библиотека» — самые всеобъемлющие издания по аппаратуре, технике съемки и технологии обработки фотоматериалов. Общий тираж этих книг превышает пять миллионов экземпляров. Многие из них переведены на иностранные языки.

Плодотворная фотографическая и кинематографическая деятельность Иофиса была отмечена высокими правительственными наградами — орденом Трудового Красного Знамени, орденом «Знак Почета», многими медалями.

Память о Евсее Абрамовиче Иофисе навсегда сохранится в наших сердцах.

ГРУППА
ТОВАРИЩЕЙ

БУДУЩЕЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ ОПТИКИ

Если бы конструкторы вдруг получили возможность создать оптическое стекло, коэффициент преломления которого мог бы изменяться внутри объема, в истории проектирования объективов наступила бы новая эпоха. Из набора линз из стекол всевозможной кривизны, этот основной инструмент фотографа превратился бы в плоскую пластинку, дающую изображение, свободное от многих недостатков современных конструкций. Однако такое принципиально возможное решение относится пока к области научной фантастики. Создатели объективов, как и два века назад, зависят от выпускаемых марок оптического стекла, у которых значительно меньший выбор необходимых характеристик, чем требуется фотографам. И лишь варьированием химического состава стекол, разной степенью кривизны каждой линзы, их взаимным расположением удалось создать конструкции, которые стоят на современных камерах и качественно приближаются к теоретическому пределу. Но предел каждой конструкции — не предел оптики вообще. В последние годы наметился ряд путей, частично осуществленных в массовой продукции и позволяющих приблизительно удовлетворить ранее невозможные требования практики. Попробуем, не вдаваясь в математическую теорию расчетов оптических систем, рассмотреть, над чем работают конструкторы, какие применяются методы и почему новые типы объективов становятся дороже прежних.

Первая задача — создание макрообъективов. Каждый тип объектива рассчитывается для съемки объекта с определенного расстояния. Для обычного объектива таким определяющим расстоянием является фотографическая бесконечность.

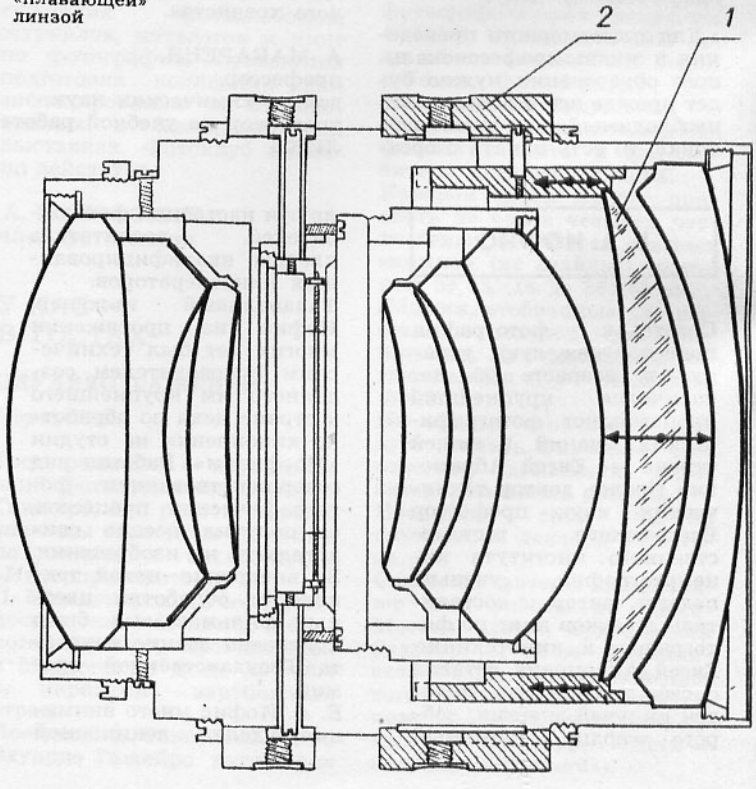
При изменении дистанции наводки, то есть при практически любой наводке на резкость, аберрации растут и изображение ухудшается. Рост аберраций определяет, в частности, то минимальное расстояние съемки, на которое рассчитан данный объектив. Поэтому у объективов с одним фокусным расстоянием, в зависимости от их оптической схемы, ближайшие дистанции съемки могут быть разными.

Широкое распространение однообъективных зеркальных камер сделало очень популярной и технически простой съемку небольших предметов в масштабе, близком к натуральному (макросъемка). Такая съемка для стандартных объективов находится, строго говоря, за пределами оптимального качества изображения, и для повышения резкости (в первую очередь, снижения сферической аберрации) приходится либо прибегать к значительному диафрагмированию, либо переворачивать объективы несимметричной конструкции фронтальной линзой к аппарату. Недостатки обоих приемов для многих условий съемки очевидны. Второй из них значительно усложняет использование автоматических диафрагм. Это ограничение по дистанции долго не позволяло создать конструкцию оправы с таким большим выдвижением, чтобы можно было отказаться при макросъемке от применения промежуточных колец или меха.

Первый метод, уже осуществленный во многих конструкциях, получил название «плавающих оптических элементов». Он позволил создать объективы, обеспечивающие одинаково высокое качество изображения как при обычном фотографировании, так и при макросъемке.

Решение было найдено в конструкциях, где в зависимости от дистанции наводки некоторые линзы или их группы (обычно средние) меняют свое положение относительно других линз, корректируя этим неизбежное увеличение аберраций неподвижного блока объектива. Такое «плавание» элементов позволило создать объективы, одинаково пригодные как для фотографирования пейзажа, так и для съемки пчелы, садящейся на цветок. В этих объективах значительно усложнили механическое устройство оправы, включающее связь между кольцом дистанций и подвижными оправками «плавающих» линз (рис. 1). (Не следует, конечно, путать современные «плавающие» элементы с давно известными подвижными передними линзами недорогих объективов. Их выдвижение при неподвижности всего остального блока служило средством наводки на резкость, к сожалению, за счет заметного ухудшения и без того невысокого качества изображения.) Второй постоянной заботой конструкторов является повышение светосилы оптики. Трудность заключается в сложности устранения сферической аберрации по всему полю для линз большого диаметра. На протяжении многих лет линзы для серийных объективов изготавливались именно сферическими, то есть каждая из двух поверхностей представляла собой часть сферы с определенным постоянным радиусом кривизны. Преимущества такой сферической оптики определялись удобством расчета, а главное — возможностью полной механизации на поточном оборудовании обработки и полировки линз с высокой степенью точности. Но в поисках комбинаций сферических линз каждый последующий шаг в увеличении светосилы давался все с бóльшим трудом, и, наконец, настал момент, когда старые методы оказались исчерпанными. Новый скачок в повышении светосилы требовал принципиально нового подхода — отказа от обязательной сферичности линз и перехода на несферические (асферические) криволинейные поверхности. Соответствующим подбором этих поверхностей удается существенно снизить остаточные аберрации всей системы и добиться превосходного качества изображения при необычно больших относительных отверстиях. Асферические линзы позволяют создать объективы суперкласса с максимальной для сегодняшнего дня геометрической светосилой (1 : 1,2 для нормальных объективов, 1 : 1,8 для «широкоугольников»), которая будет совпадать с эффективной (практической) светосилой при многослойном просветлении.

Рис. 1. Схема объектива с «плавающим» оптическим элементом:
1 — «плавающая» линза;
2 — кольцо управления «плавающей» линзой



Для практиков-фотографов выигрыш почти в два деления диафрагмы и дополнительная возможность пользоваться небольшой глубиной резкости при полном отверстии дает весьма существенные изобразительные возможности.

Однако асферические линзы, преимущества которых очевидны, весьма трудно изготавливать серийно. Форма асферических поверхностей описывается сложнейшими формулами; производство таких линз пока не поддается автоматизации. При полировке поверхностей приходится пользоваться ручными операциями, что значительно удорожает стоимость линз. Тем не менее, работы по автоматизации этих процессов ведутся довольно интенсивно.

Значительные усилия прилагают конструкторы для улучшения цветопередачи и повышения разрешающей силы новых объективов за счет снижения хроматической аберрации (вторичного спектра). Традиционным, но отнюдь не исчерпавшим себя методом является применение новых оптических материалов. Так, в фотографических объективах начали применять линзы из искусственно выращенных кристаллов, в частности флуорита. Раньше они использовались лишь в дорогих научных приборах, например спектрографах. Использование этих элементов, особенно в длиннофокусных объективах, чрезвычайно эффективно, однако стоимость продукции, производство которой связано не с варкой стекла, а с выращиванием кристаллов больших размеров, очень высока. По сравнению с обычным оптическим стеклом кристаллы имеют и другие недостатки — сложность просветления, недостаточную механическую прочность, иногда значительную гигроскопичность. Поэтому ведутся, и небезуспешно, поиски таких составов оптического стекла (например, фторофосфатных), которые, обладая оптическими характеристиками кристаллов, были бы свободны от указанных недостатков.

Вопросы просветления линз, или нанесения на оптические детали тонких пленок, также находятся в центре внимания технологов, и не только в связи с просветлением новых кристаллических материалов. О преимуществах многослойных покрытий уже было рассказано («СФ», 1976, № 9). Сейчас на очереди — создание пленок из неоднородных по составу слоев, которые позволят варьировать показатель преломления покрытия в широких пределах. Этим будет обеспечиваться снижение отражения от разных частей поверхности линзы, что, в свою очередь, улучшит частотно-контрастные характеристики и повысит светосилу объектива при тех же относительных отверстиях. Причем, по сравнению с технологией повышения прозрачности самой массы стекла, эта технология потребует значительно меньших затрат.

Последующим шагом в технологии просветления будет, по-видимому, создание пленок с разной толщиной на различных участках поверхности линз. Просветляющее действие покрытий зависит от угла падения лучей и для линз особо большого диаметра, например сверхширокоугольных объективов, оно не будет постоянным для разных участков поля зрения. Иногда такое «непостоянство» может привести даже к вредному снижению освещенности в углах, особенно заметному при цветной съемке. С этой трудностью можно справиться, изменяя толщину пленки в разных местах поверхности линзы.

Конструирование объективов вступило в принципиально новую фазу и с точки зрения расчета новых схем. Если раньше большинство объективов во всех странах повторяло наиболее удачные, но насчитывающие не один десяток лет оптические схемы, ныне значительно ускорить и разнообразить выбор оптимальных вариантов для наиболее сложных конструкций позволило широкое применение электронно-вычислительных машин. В результате автоматизации расчетов созданы сверхширокоугольные объективы с исправленной дисторсией («Мир-20», «Флектогон» 2,8/20), системы «рыбий глаз», трансфокаторы с большими пределами изменения фокусного расстояния и относительно высокой светосилой. Современные образцы трансфокаторов не только обладают высокой светосилой (до 1 : 2,8), но и отличаются хорошим качеством изображения для всех фокусных расстояний и всех дистанций наводки. Часто они не уступают объективам с постоянным фокусным расстоянием.

Завоевав абсолютное господство в любительской кинематографии, трансфокаторы становятся распространенной принадлежностью малоформатных зеркальных камер, заменяя целую серию объективов в диапазонах 35—80, 75—200 и 180— 500 мм.

Особая забота конструкторов — унификация цветопередачи всей линейки сменной оптики. Еще недавно объективы с разными фокусными расстояниями, имеющие различные оптические схемы и марки стекол, заметно отличались друг от друга по цветопередаче. Это особенно резко бросалось в глаза при последовательной проекции слайдов с одним сюжетом, снятых разными объективами. Одни имели явно выраженный синеватый оттенок, другие — розовый или желтый, что породило дополнительное название объективов: «холоднорисующий» и «теплорисующий». Для нивелирования этих различий и обеспечения у каждого объектива оптимальной цветопередачи приходилось не только подбирать индивидуальные характеристики многослойного просветления, но и применять дополнительные покрытия, поглощающие ультрафиолетовую область спектра, так называемые «защитные цементы».

И, наконец, следует отметить все большее усложнение, в целях повышения оперативности в работе, вспомогательных элементов оправ — поправок на снижение светосилы при минимальных расстояниях съемки, введение электрической передачи значений диафрагмы в экспонометрический узел камеры, автоматических «моргающих» диафрагм, устройств выключения автоматики («репетиторов»). Стандартизация коснулась и оформления оправ, в которых конструкторы стремятся обеспечить одинаковое расположение органов управления на объективах для всей сменной оптики. Это позволит «автоматизировать» действия фотографа в репортерской работе. Совершенствование объективов тесно связано и с требованиями к точности изготовления камер.

Объективы с повышенной светосилой требуют более точной фиксации относительно плоскости пленки. Для практического использования высокой разрешающей силы новой оптики приходится решать задачи, связанные со снижением вибрации при работе затвора и зеркала.

Таким образом, как сам объектив, так и камера, для которой он предназначен, становятся все более качественными, универсальными, автоматизированными, оперативными, но дорогими. Это — общая тенденция развития фототехники.

А. ШЕКЛЕИН,
кандидат технических наук

ПРАВИЛА ХРАНЕНИЯ МАТЕРИАЛОВ

У каждого фотографа всегда есть некоторый запас фотопленки и бумаги. Однако светочувствительные материалы со временем стареют: уменьшается их чувствительность и контрастность, растет вуаль и зернистость. Скорость протекания этих процессов определяется условиями хранения: температурой, влажностью, наличием радиации и агрессивным влиянием химически активных газов.

В таблице 1 приведены сроки хранения некоторых наиболее употребительных фотоматериалов.

Таблица 1

Светочувствительные материалы	Гарантийный срок хранения (месяцы)
Цветные:	
Обращаемая пленка	12
Негативная пленка	18
Бумага	12
Черно-белые негативные пленки:	
«Фото-32»	30
«Фото-65», «Фото-130»	24
«Фото-250»	12
Бумага	20

Светочувствительные материалы должны храниться при возможно более низкой температуре и при влажности, не превышающей 60—70%. Для цветных материалов температура хранения не должна превышать +4°С, а для черно-белых — +18°С. Снижение температуры хранения фотопленки с +20° до +4°С увеличивает срок ее годности более чем в 2 раза. Поэтому фотопленку, особенно цветную, лучше держать в холодильниках, на нижней полке, предварительно тщательно упаковав. Герметичность упаковки чрезвычайно важна, поскольку предохраняет пленку от воздействия вредных газов и от изменения влажности окружающей среды. Фотопленку в блоках проще всего герметизировать в полиэтиленовых пакетах, плотно завязав или запаяв их с помощью имеющейся в продаже машины «Молния». Перед съемкой пленку, хранившуюся в холодильнике (во избежание склеива-

ния и нарушения эмульсионного слоя в результате резкой смены температур), необходимо выдержать в упаковке полтора-два часа при температуре окружающей среды.

Ни в коем случае нельзя хранить фотопленку и фотобумагу в свежеизготовленной мебели, поскольку испарения лаков, клея и красок быстро приводят фотоматериалы в негодность.

Отрицательно сказывается на фотоматериалах радиационное излучение. Поэтому их следует держать вдали от любых источников излучения, в том числе и от телевизионных устройств.

Для предотвращения появления на фотоматериалах фрикционной вуали, возникающей от механических воздействий на эмульсионный слой, пачки форматной пленки и фотобумаги хранят только в вертикальном положении (установленными «на ребро»).

При съемках во время длительных выездов (отпуск, служебная командировка и т. д.) желательно, чтобы пленка была упакована в герметически закрывающиеся металлические патроны (например, от фотопленки «Орвохром»).

Если нет возможности обработать пленку сразу же после экспонирования, на время между экспонированием и проявлением ее следует герметически упаковать и поместить в холодильник, что значительно уменьшит явления фоторегрессии.

Все эти меры ощутимо удлиняют срок годности фотоматериалов, однако полностью не останавливают процесса старения. Поэтому прежде чем использовать партию фотопленки после ее длительного хранения, необходимо произвести пробную съемку для выяснения реальной чувствительности материала и степени его вуалирования.

Для ориентировочного определения чувствительности наиболее употребимых пленок в зависимости от условий и сроков хранения можно воспользоваться таблицей 2.

Таблица 2

Тип пленки	В холодильнике			В обычных условиях		
	В конце гарантийного срока хранения	Через 1 год после окончания гарантийного срока	Через 2 года после окончания гарантийного срока	В конце гарантийного срока хранения	Через 1 год после окончания гарантийного срока	Через 2 года после окончания гарантийного срока
Цветная обращаемая пленка	0,8	0,6	0,25	0,6	0,25	0,1
Цветная негативная пленка	0,85	0,7	0,4	0,7	0,4	0,2
«Фото-32»	0,9	0,8	0,6	0,75	0,6	0,4
«Фото-65»	0,9	0,8	0,6	0,75	0,6	0,4
«Фото-130»	0,85	0,75	0,5	0,7	0,5	0,3
«Фото-250»	0,8	0,6	0,4	0,6	0,4	0,125

Как хранить негативы?

Прозрачная подложка и эмульсионный слой очень непрочны и могут быть легко поцарапаны при неосторожном обращении. Поэтому ни в коем случае нельзя хранить пленку свернутой в рулончик — разматывая его, вы каждый раз будете наносить новые царапины, в итоге негатив может стать совершенно непригодным к печати.

После того, как пленка высохнет, ее необходимо аккуратно снять и положить на чистую ткань или бумагу, расстеленную на столе. Затем 35-мм пленку разрезать на группы по 5—6 кадров, а 60-мм — по 3—4 кадра.

Для предварительного хранения пленки можно использовать альбом или книгу крупного формата (30—35 см по высоте) со страницами из шероховатой бумаги, между которыми следует заложить отрезки пленки. Это предохранит негативы от случайных повреждений и от загрязнения.

После того, как все кадры пленки будут просмотрены и сделаны контрольные отпечатки, нарезанную пленку нужно рассортировать по тематике и разложить в специально заготовленные конверты из полиэтилена или кальки. Конверты из кальки можно склеить самим. При этом необходимо проследить, чтобы пленка не соприкасалась с излишками затвердевшего клея. Прозрачные конверты позволят рассматривать негативы, не вынимая их из упаковки.

В архиве допустимо хранить негативы и с контрольными отпечатками, и без них, но обязательно рассортированными по тематике, чтобы не затрачивать много времени на поиски нужного кадра.

В ПОМОЩЬ НАЧИНАЮЩИМ

РЕПРОДУКЦИОННАЯ СЪЕМКА

Репродуцирование различных текстов, графических и полутоновых рисунков, картин и любых других плоских изображений ставит своей целью получение их фотографических копий. В зависимости от типа оригинала — текста, штрихового рисунка, чертежа или многотональных изображений: акварельных рисунков, картин, марок и т. д. — репродукционная фотосъемка подразделяется на штриховую (высококонтрастную) и полутоновую (малоконтрастную).

В первом случае фотокопия оригинала должна представлять собой черное изображение на белом фоне — тогда она будет максимально четкой. Во втором случае требуется правильное тональное воспроизведение оригинала как в самых темных, так и в светлых участках изображения. Для выполнения этих требований необходимы совершенно различные негативные (а подчас и позитивные) материалы и рецептуры обрабатывающих растворов.

Особенности репродукционной съемки заключаются прежде всего в правильном, весьма специфичном освещении оригинала. Не менее важно и положение фотоаппарата в момент съемки, поскольку непараллельность пленки оригиналу неизбежно приводит к перспективным искажениям. Поэтому репродукционную съемку надо производить либо на специально созданных для этой цели установках, либо закрепив фотоаппарат на кронштейне штанги увеличителя (сняв предварительно его корпус). Это наиболее простой способ, если, конечно, не считать возможность использования самого увеличителя в качестве репродукционного устройства. Все зависит от размеров оригиналов и объема работы.

Для репродуцирования пригодны все фотоаппараты, позволяющие производить фотографирование с малых расстояний (0,1—0,6 м) и обеспечивающие визуальный контроль резкости изображения. В отдельных случаях, например для перефотосъемки марок, может возникнуть необходимость в фотографировании и с более близких расстояний, то есть в масштабе от 1 : 10 до 1 : 1 и более. Тогда применяют удлинительные кольца или приставку для макросъемки. При небольшом объеме работы в этом случае тоже можно воспользоваться увеличителем.

Если репродуцируемый оригинал имеет большое количество тонких линий или включает в себя текст с мелким шрифтом, объектив фотоаппарата или репродукционной установки и фотопленка должны обладать высокой разрешающей способностью, которая позволит воспроизвести все линии и мелкие детали оригинала раздельно.

Для репродукционной фотосъемки не рекомендуется применять длиннофокусные, короткофокусные и светосильные объективы с нормальным фокусным расстоянием. При отсутствии специального репродукционного объектива, для съемки на 35-мм пленку можно воспользоваться объективами марок «Индустар-50», «Индустар-50У», «Индустар-61» Л/Д и Л/З, «Вега-11У», а также «Тессар» 2,8/50 производства ГДР. Для фотографирования на 60-мм пленку пригоден «Индустар-26У», штатные объективы фотоаппаратов «Киев-6С» и «Салют-С».

Правило «низкая чувствительность эмульсионного слоя — высокая разрешающая способность» справедливо и в случае репродукционных работ. Поэтому для этой цели наиболее пригодны низкочувствительные сорта фотопленок. К ним относятся: «Микрат-200» чувствительностью 5—10 ед. ГОСТа, ортохроматической сенсибилизации и с разрешающей способностью не менее 200 лин/мм; «Микрат-300» чувствительностью 2—3 ед. ГОСТа, панхроматической сенсибилизации и с разрешающей способностью не менее 300 лин/мм; фототехнические пленки от ФТ-11 до ФТ-41 и позитивная пленка МЗ—3Л светочувствительностью 3—5 ед. ГОСТа, несенсибилизирован-

ная. с разрешающей способностью не менее 100 лин/мм. Вполне пригодна для репродукционной съемки и негативная пленка «Фото-32», имеющая разрешающую способность 125 лин/мм.

Пленки более высокой чувствительности («Фото-130», и «Фото-250») не находят применения из-за недостаточной для репродукционных целей разрешающей способности и заметной зернистости изображения.

Выбор того или иного негативного материала определяется степенью уменьшения размера изображения в процессе репродуцирования и цветностью оригинала. Так, при съемке малоформатным аппаратом на пленку «Фото-32» максимальный размер переснимаемого оригинала (при толщине линий изображения 0,4—0,5 мм) не должен превышать по длинной стороне 50—60 см. Но и в этом случае четкость линий или текста к краям изображения, по сравнению с оригиналом, может несколько снижаться.

По степени сенсибилизации негативная пленка подбирается в зависимости от цвета изображения на оригинале. Так, для пересъемки изображений и текста нейтрально серого или черного цвета в равной степени пригодны пленки как несенсибилизированные, так и с панхроматической сенсибилизацией. Для перефотографирования тонально окрашенных и многоцветных изображений наибольшее применение находят панхроматические пленки, которые в сочетании со светофильтрами позволяют изменять контрастность изображения. Более подробно о репродуцировании цветных оригиналов мы расскажем отдельно.

Для освещения оригинала служат обычные, галогенные, перекальные и люминесцентные лампы. Их устанавливают в софиты, а в отдельных случаях дополнительно экранируют, направляя пучок света на оригинал. От неэкранированного света, который переотражается от бликующих поверхностей окружающих предметов и потолка, на репродуцируемом оригинале появляются блики и изображения окружающих предметов. На рисунке показано взаимное расположение оригинала, фотоаппарата и источников света. Заштрихованные секторы обозначают зоны возможного появления бликов, направленных в объектив камеры. Размещение источников света в непосредственной близости от фотоаппарата часто приводит к неудовлетворительному качеству репродукций (см. «СФ», 1976, № 1). Для подавления отражений от потолка и предметов, расположенных выше камеры, между оригиналом и камерой следует установить черный или серый экран. Его площадь должна быть намного больше площади репродуцируемого оригинала.

Наиболее целесообразно при репродукционной фотосъемке использовать две или четыре лампы-вспышки, которые обеспечат высокую резкость негативного изображения, исключат деформацию оригинала от нагрева и позволят репродуцировать на цветную обращаемую пленку, предназначенную для дневного света.

Лампы-вспышки очень удобны и при репродуцировании с помощью увеличителя. Остановимся на этом более подробно. Приготовленный оригинал (книгу, карту, рисунок и т. п.) следует положить на экран увеличителя и включить в нем осветительную лампу. В негативную рамку нужно вложить определитель резкости или какой-нибудь достаточно прозрачный бракованный негатив, предварительно процарапанный тонкой иглой крест-накрест по диагоналям. Установив корпус увеличителя над оригиналом на такой высоте, при которой изображение негатива на 5—10 мм превышает размер оригинала, наводят объектив увеличителя на резкость. Под увеличителем оригинал располагают так, чтобы проекция пересечения прочерченных на негативе диагоналей размещалась в центре оригинала. После этого объектив следует задиафрагмировать до 1 : 8 или 1 : 11. Выключив свет в увеличителе, включают лабораторное (от красного фонаря) освещение. Вынимают из негативной рамки негатив и вкладывают на его место соответствующий по размеру отрезок несенсибилизированной к красным лучам пленки, эмульсионной стороной к объективу. Такая пленка позволяет все операции съемки и обработки вести при темно-красном лабораторном освещении. После этого делают несколько (4—8) вспышек с разных сторон, направляя каждый раз свет на оригинал так, чтобы были соблюдены условия, показанные на рисунке.

В большинстве фотоувеличителей пленка в негативной рамке достаточно хорошо защищена от постороннего света и необходимости в дополнительных методах ее защиты во время экспонирования нет. Однако для предупреждения засветки делают специальную маску из черной бумаги или ткани, надеваемую на увеличитель в месте размещения негативной рамки. Экспонированную фотопленку вынимают из увеличителя и проявляют.

При фотографировании узкопленочными фотоаппаратами целесообразно использовать две синхронизированные лампы-вспышки («ФИЛ-102», «Луч-2М»). Их размещают под углом 30—35° к плоскости оригинала на расстоянии 0,8—1,0 м. Если фотографирование производится на пленку «МЗ-3Л», объектив диафрагмируют до значения 1 : 8, 1 : 11. При пользовании пленками большей чувствительности не следует прибегать к увеличению диафрагмирования объектива. Лучше закрыть рефлекторы ламп-вспышек одним или двумя слоями кальки.

Рецептура обрабатывающих растворов в значительной степени зависит от того, какое изображение необходимо получить — полутоновое или штриховое. В первом случае используют обычные медленноработающие, мелкозернистые проявители типа стандартного № 2 или аналогичные ему. Для получения контрастного штрихового изображения фотопленку следует проявлять в позитивных, бумажных проявителях. Хорошо подходит для этой цели проявитель УП-2. Иногда при малом контрасте оригинала обработка фотопленки в позитивном проявителе не обеспечивает необходимого контраста негатива. В этом случае пользуются специальными сверхконтрастными проявителями, включающими в себя гидрохинон с фенидоном, едкую щелочь и бензотриазол (наличие последнего ощутимо увеличивает контрастность негатива). Один из рецептов таких проявителей имеет следующий состав:

Сульфит натрия безводный	30 г
Гидрохинон	12 г
Углекислый калий (поташ)	40 г
Едкое кали	10 г
Бензотриазол	2 г
Метилфенидон	0,5 г
Вода	до 1 л

Режим обработки пленки ничем не отличается от стандартного.

При вертикальном фотографировании сверху вниз или большом объеме работы изготовьте специальный планшет, расчерченный прямоугольниками различной величины, что позволит точно ориентировать камеру и оригинал.

Д. СТАРОДУБ

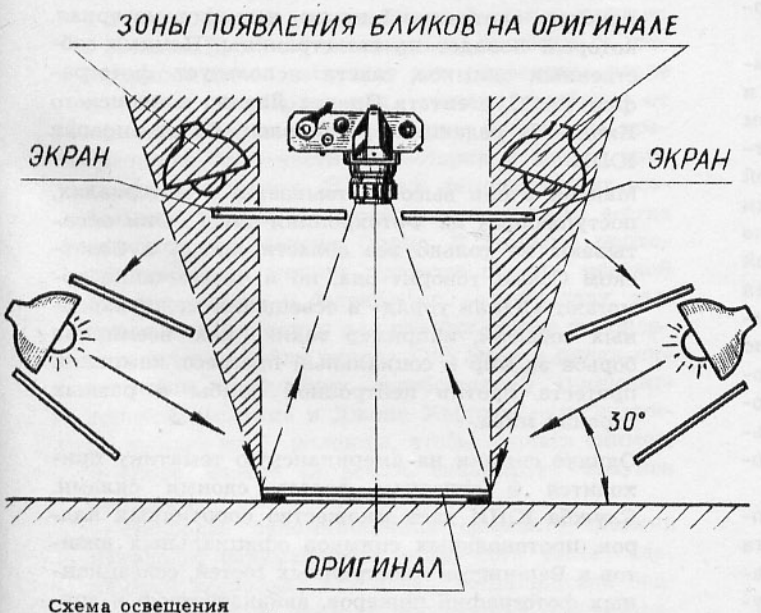


Схема освещения при репродукционной съемке

ния и нарушения эмульсионного слоя в результате резкой смены температур), необходимо выдержать в упаковке полтора-два часа при температуре окружающей среды.

Ни в коем случае нельзя хранить фотопленку и фотобумагу в свежеизготовленной мебели, поскольку испарения лаков, клея и красок быстро приводят фотоматериалы в негодность.

Отрицательно сказывается на фотоматериалах радиационное излучение. Поэтому их следует держать вдали от любых источников излучения, в том числе и от телевизионных устройств.

Для предотвращения появления на фотоматериалах фрикционной вуали, возникающей от механических воздействий на эмульсионный слой, пачки форматной пленки и фотобумаги хранят только в вертикальном положении (установленными «на ребро»).

При съемках во время длительных выездов (отпуск, служебная командировка и т. д.) желательно, чтобы пленка была упакована в герметически закрывающиеся металлические патроны (например, от фотопленки «Орвохром»).

Если нет возможности обработать пленку сразу же после экспонирования, на время между экспонированием и проявлением ее следует герметически упаковать и поместить в холодильник, что значительно уменьшит явления фоторегрессии.

Все эти меры ощутимо удлиняют срок годности фотоматериалов, однако полностью не останавливают процесса старения. Поэтому прежде чем использовать партию фотопленки после ее длительного хранения, необходимо произвести пробную съемку для выяснения реальной чувствительности материала и степени его вуалирования.

Для ориентировочного определения чувствительности наиболее употребимых пленок в зависимости от условий и сроков хранения можно воспользоваться таблицей 2.

Как хранить негативы?

Прозрачная подложка и эмульсионный слой очень непрочны и могут быть легко поцарапаны при неосторожном обращении. Поэтому ни в коем случае нельзя хранить пленку свернутой в рулончик — разматывая его, вы каждый раз будете наносить новые царапины, в итоге негатив может стать совершенно непригодным к печати.

После того, как пленка высохнет, ее необходимо аккуратно снять и положить на чистую ткань или бумагу, расстеленную на столе. Затем 35-мм пленку разрезать на группы по 5—6 кадров, а 60-мм — по 3—4 кадра.

Для предварительного хранения пленки можно использовать альбом или книгу крупного формата (30—35 см по высоте) со страницами из шероховатой бумаги, между которыми следует заложить отрезки пленки. Это предохранит негативы от случайных повреждений и от загрязнения.

После того, как все кадры пленки будут просмотрены и сделаны контрольные отпечатки, нарезанную пленку нужно рассортировать по тематике и разложить в специально заготовленные конверты из полиэтилена или кальки. Конверты из кальки можно склеить самим. При этом необходимо проследить, чтобы пленка не соприкасалась с излишками затвердевшего клея. Прозрачные конверты позволят рассматривать негативы, не вынимая их из упаковки.

В архиве допустимо хранить негативы и с контрольными отпечатками, и без них, но обязательно рассортированными по тематике, чтобы не затрачивать много времени на поиски нужного кадра.

Таблица 2

Тип пленки	В холодильнике			В обычных условиях		
	В конце гарантийного срока хранения	Через 1 год после окончания гарантийного срока	Через 2 года после окончания гарантийного срока	В конце гарантийного срока хранения	Через 1 год после окончания гарантийного срока	Через 2 года после окончания гарантийного срока
Цветная обращаемая пленка	0,8	0,6	0,25	0,6	0,25	0,1
Цветная негативная пленка	0,85	0,7	0,4	0,7	0,4	0,2
«Фото-32»	0,9	0,8	0,6	0,75	0,6	0,4
«Фото-65»	0,9	0,8	0,6	0,75	0,6	0,4
«Фото-130»	0,85	0,75	0,5	0,7	0,5	0,3
«Фото-250»	0,8	0,6	0,4	0,6	0,4	0,125

В ПОМОЩЬ НАЧИНАЮЩИМ

РЕПРОДУКЦИОННАЯ СЪЕМКА

Репродуцирование различных текстов, графических и полутоновых рисунков, картин и любых других плоских изображений ставит своей целью получение их фотографических копий. В зависимости от типа оригинала — текста, штрихового рисунка, чертежа или многотональных изображений: акварельных рисунков, картин, марок и т. д. — репродукционная фотосъемка подразделяется на штриховую (высококонтрастную) и полутоновую (малоконтрастную).

В первом случае фотокопия оригинала должна представлять собой черное изображение на белом фоне — тогда она будет максимально четкой. Во втором случае требуется правильное тональное воспроизведение оригинала как в самых темных, так и в светлых участках изображения. Для выполнения этих требований необходимы совершенно различные негативные (а подчас и позитивные) материалы и рецептуры обрабатывающих растворов.

Особенности репродукционной съемки заключаются прежде всего в правильном, весьма специфичном освещении оригинала. Не менее важно и положение фотоаппарата в момент съемки, поскольку непараллельность пленки оригиналу неизбежно приводит к перспективным искажениям. Поэтому репродукционную съемку надо производить либо на специально созданных для этой цели установках, либо закрепив фотоаппарат на кронштейне штанги увеличителя (сняв предварительно его корпус). Это наиболее простой способ, если, конечно, не считать возможность использования самого увеличителя в качестве репродукционного устройства. Все зависит от размеров оригиналов и объема работы.

Для репродуцирования пригодны все фотоаппараты, позволяющие производить фотографирование с малых расстояний (0,1—0,6 м) и обеспечивающие визуальный контроль резкости изображения. В отдельных случаях, например для перефотосъемки марок, может возникнуть необходимость в фотографировании и с более близких расстояний, то есть в масштабе от 1 : 10 до 1 : 1 и более. Тогда применяют удлинительные кольца или приставку для макросъемки. При небольшом объеме работы в этом случае тоже можно воспользоваться увеличителем.

Если репродуцируемый оригинал имеет большое количество тонких линий или включает в себя текст с мелким шрифтом, объектив фотоаппарата или репродукционной установки и фотопленка должны обладать высокой разрешающей способностью, которая позволит воспроизвести все линии и мелкие детали оригинала раздельно.

Для репродукционной фотосъемки не рекомендуется применять длиннофокусные, короткофокусные и светосильные объективы с нормальным фокусным расстоянием. При отсутствии специального репродукционного объектива, для съемки на 35-мм пленку можно воспользоваться объективами марок «Индустар-50», «Индустар-50У», «Индустар-61» Л/Д и Л/З, «Вега-11У», а также «Тессар» 2,8/50 производства ГДР. Для фотографирования на 60-мм пленку пригоден «Индустар-26У», штатные объективы фотоаппаратов «Киев-6С» и «Салют-С».

Правило «низкая чувствительность эмульсионного слоя — высокая разрешающая способность» справедливо и в случае репродукционных работ. Поэтому для этой цели наиболее пригодны низкочувствительные сорта фотопленок. К ним относятся: «Микрат-200» чувствительностью 5—10 ед. ГОСТа, ортохроматической сенсибилизации и с разрешающей способностью не менее 200 лин/мм; «Микрат-300» чувствительностью 2—3 ед. ГОСТа, панхроматической сенсибилизации и с разрешающей способностью не менее 300 лин/мм; фототехнические пленки от ФТ-11 до ФТ-41 и позитивная пленка МЗ—3Л светочувствительностью 3—5 ед. ГОСТа, несенсибилизирован-

ная, с разрешающей способностью не менее 100 лин/мм. Вполне пригодна для репродукционной съемки и негативная пленка «Фото-32», имеющая разрешающую способность 125 лин/мм.

Пленки более высокой чувствительности («Фото-130», и «Фото-250») не находят применения из-за недостаточной для репродукционных целей разрешающей способности и заметной зернистости изображения.

Выбор того или иного негативного материала определяется степенью уменьшения размера изображения в процессе репродуцирования и цветностью оригинала. Так, при съемке малоформатным аппаратом на пленку «Фото-32» максимальный размер переснимаемого оригинала (при толщине линий изображения 0,4—0,5 мм) не должен превышать по длинной стороне 50—60 см. Но и в этом случае четкость линий или текста к краям изображения, по сравнению с оригиналом, может несколько снижаться.

По степени сенсибилизации негативная пленка подбирается в зависимости от цвета изображения на оригинале. Так, для пересъемки изображений и текста нейтрально серого или черного цвета в равной степени пригодны пленки как несенсибилизированные, так и с панхроматической сенсибилизацией. Для перефотографирования тонально окрашенных и многоцветных изображений наибольшее применение находят панхроматические пленки, которые в сочетании со светофильтрами позволяют изменять контрастность изображения. Более подробно о репродуцировании цветных оригиналов мы расскажем отдельно.

Для освещения оригинала служат обычные, галогенные, перекальные и люминесцентные лампы. Их устанавливают в софиты, а в отдельных случаях дополнительно экранируют, направляя пучок света на оригинал. От неэкранированного света, который переотражается от бликующих поверхностей окружающих предметов и потолка, на репродуцируемом оригинале появляются блики и изображения окружающих предметов. На рисунке показано взаимное расположение оригинала, фотоаппарата и источников света. Заштрихованные секторы обозначают зоны возможного появления бликов, направленных в объектив камеры. Размещение источников света в непосредственной близости от фотоаппарата часто приводит к неудовлетворительному качеству репродукций (см. «СФ», 1976, № 1). Для подавления отражений от потолка и предметов, расположенных выше камеры, между оригиналом и камерой следует установить черный или серый экран. Его площадь должна быть намного больше площади репродуцируемого оригинала.

Наиболее целесообразно при репродукционной фотосъемке использовать две или четыре лампы-вспышки, которые обеспечат высокую резкость негативного изображения, исключат деформацию оригинала от нагрева и позволят репродуцировать на цветную обращаемую пленку, предназначенную для дневного света.

Лампы-вспышки очень удобны и при репродуцировании с помощью увеличителя. Остановимся на этом более подробно. Приготовленный оригинал (книгу, карту, рисунок и т. п.) следует положить на экран увеличителя и включить в нем осветительную лампу. В негативную рамку нужно вложить определитель резкости или какой-нибудь достаточно прозрачный бракованный негатив, предварительно процарапанный тонкой иглой крест-накрест по диагоналям. Установив корпус увеличителя над оригиналом на такой высоте, при которой изображение негатива на 5—10 мм превышает размер оригинала, наводят объектив увеличителя на резкость. Под увеличителем оригинал располагают так, чтобы проекция пересечения прочерченных на негативе диагоналей размещалась в центре оригинала. После этого объектив следует задиафрагмировать до 1 : 8 или 1 : 11. Выключив свет в увеличителе, включают лабораторное (от красного фонаря) освещение. Вынимают из негативной рамки негатив и вкладывают на его место соответствующий по размеру отрезок несенсибилизированной к красным лучам пленки, эмульсионной стороной к объективу. Такая пленка позволяет все операции съемки и обработки вести при темно-красном лабораторном освещении. После этого делают несколько (4—8) вспышек с разных сторон, направляя каждый раз свет на оригинал так, чтобы были соблюдены условия, показанные на рисунке.

В большинстве фотоувеличителей пленка в негативной рамке достаточно хорошо защищена от постороннего света и необходимости в дополнительных методах ее защиты во время экспонирования нет. Однако для предупреждения засветки делают специальную маску из черной бумаги или ткани, надеваемую на увеличитель в месте размещения негативной рамки. Экспонированную фотопленку вынимают из увеличителя и проявляют.

При фотографировании узкопленочными фотоаппаратами целесообразно использовать две синхронизированные лампы-вспышки («ФИЛ-102», «Луч-2М»). Их размещают под углом 30—35° к плоскости оригинала на расстоянии 0,8—1,0 м. Если фотографирование производится на пленку «МЗ-3Л», объектив диафрагмируют до значения 1 : 8, 1 : 11. При пользовании пленками большей чувствительности не следует прибегать к увеличению диафрагмирования объектива. Лучше закрыть рефлекторы ламп-вспышек одним или двумя слоями кальки.

Рецептура обрабатывающих растворов в значительной степени зависит от того, какое изображение необходимо получить — полутоновое или штриховое. В первом случае используют обычные медленноработающие, мелкозернистые проявители типа стандартного № 2 или аналогичные ему. Для получения контрастного штрихового изображения фотопленку следует проявлять в позитивных, бумажных проявителях. Хорошо подходит для этой цели проявитель УП-2. Иногда при малом контрасте оригинала обработка фотопленки в позитивном проявителе не обеспечивает необходимого контраста негатива. В этом случае пользуются специальными сверхконтрастными проявителями, включающими в себя гидрохинон с фенидоном, едкую щелочь и бензотриазол (наличие последнего ощутимо увеличивает контрастность негатива). Один из рецептов таких проявителей имеет следующий состав:

Сульфит натрия безводный	30 г
Гидрохинон	12 г
Углекислый калий (поташ)	40 г
Едкое кали	10 г
Бензотриазол	2 г
Метилфенидон	0,5 г
Вода	до 1 л

Режим обработки пленки ничем не отличается от стандартного.

При вертикальном фотографировании сверху вниз или большом объеме работы изготовьте специальный планшет, расчерченный прямоугольниками различной величины, что позволит точно ориентировать камеру и оригинал.

Д. СТАРОДУБ

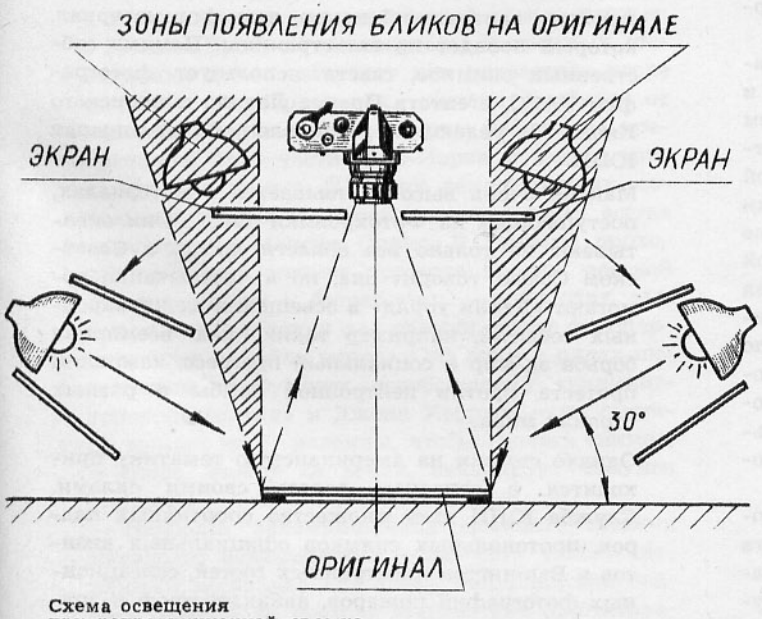


Схема освещения при репродукционной съемке

МАКСИН ОРРИС — КОРРЕСПОНДЕНТ «ДЕЙЛИ УОРЛД»

March against racist attacks in Brooklyn
— Page 3 —

20¢ DAILY WORLD Looking Behind the News — and Ahead

UNION JOB ACTIONS SWEEP 3 CITIES

MARCH AGAINST RACIST ATTACKS

Angry residents of Crown Heights marched through their community Sunday to protest racist violence by police and organized white vigilantes. Story on page 3.

Poll: SALT is more important than 'human rights' sermons
— Page 2 —

Daily World Labor Department

NEW YORK, July 17 — More than 800 striking city employees in Philadelphia's courts and sheriff's offices ignored a court order to return to work Monday. They are striking along with 19,000 other city employees who stopped work last Friday when contract talks failed to reach an agreement.

The job action by city employees in Philadelphia was one of several taken by public workers across the country against attempts to hold down wages and reduce services. In addition to Philadelphia labor actions took place in Memphis and Louisville.

Philadelphia workers defied an order by the Court of Com-

mon Pleas issued Sunday ordering that workers in the city's courts, sheriff's office and guards in prison and detention facilities return to work.

Few return

Only a small percentage of these workers reported for work, a member of the American Federation of State, County

Continued on page 11

An editorial:

Dangerous talk in Berlin

The Carter Administration's policies are moving dangerously close toward a cold war revival, contrary to the expressed desires of an overwhelming majority of the U.S. people as expressed in public opinion polls.

President Carter's visit to the Federal Republic of Germany for an economic summit of the seven major capitalist countries offered him an opportunity to speak up for easing of tensions with the socialist world and the strengthening of fruitful cooperation — the trend so powerfully shaping events in Europe. Instead, Carter embarked on a cold war course of action.

"You are the point of the Western sword," Carter said Saturday in reviewing U.S. troops stationed in West Germany even now, 33 years after the end of World War II. Speaking of the point where the greatest concentration of capitalist and socialist troops confront each other, Carter, provocatively emphasized

Continued on page 6

Ее всегда можно увидеть на демонстрациях, на митингах в любом районе Нью-Йорка — молодую, невысокого роста женщину с фотоаппаратом, парой сменных объективов, с примотанными к наплечному ремню, как это принято у американских фоторепортеров, жестяными коробочками для пленки. Максин Оррис — не просто фотокорреспондент «Дейли уорлд», она, по сути дела, вся фотослужба газеты американских коммунистов в одном лице: и заведующий фотоотделом, и выпускающий, и редактор, и лаборантка... Как правило, на события, где она снимает, «Дейли уорлд» не направляет литературного сотрудника — Максин Оррис сама пишет и репортажи.

По сравнению с крупными буржуазными газетами или с информационными агентствами АП и ЮПИ фотослужба «Дейли уорлд» более чем скромна. В иных изданиях и агентствах — десятки профессионалов, «никоны» с моторизованной протяжкой пленки, позволяющие делать снимки с интервалом меньше чем в секунду, мощные лампы-вспышки. Помнится, на одной хоккейной встрече с участием советской сборной, я сидел у бортика рядом с фоторепортером АП. Он снимал кадр за кадром, со вспышкой, причем было непонятно, где находится лампа. На мой недоуменный вопрос сосед молча показал под потолок спортивного зала: там размещались несколько мощнейших электронных вспышек, синхронизированных с его камерой.

Существующая лишь за счет подписки и пожертвований рабочих, коммунистическая газета «Дейли уорлд» может позволить себе только самое необходимое. Максин Оррис помогают другие репортеры газеты. На некоторых из них, говорит она, можно положиться, быть уверенной, что они вернутся с задания не только с текстовым репортажем, но и со снимками. Кассеты с отснятой пленкой приходят из других городов США, где есть корреспонденты «Дейли уорлд» или внештатные сотрудники газеты. Фотографии присылают и читатели-коммунисты.

Рабочий день Максин начинается в фотолаборатории: проявка пленок, оставшихся с вечера, и материалов, присланных из других городов. Это, рассказывает она, в том случае, если нет каких-нибудь срочных заданий с утра. К половине первого надо подготовить для редактора, выпускающего завтрашний номер, весь фотоматериал, который попадет на его страницы. Помимо собственных снимков, газета использует фотографии ТАСС, агентств Пренса Латина и японского Киодо. В редакции установлен бильд-аппарат ЮПИ.

Максин очень высоко отзывается о материалах, поступающих из Фотохроники ТАСС. Они охватывают не только все области жизни в Советском Союзе, говорит она, но и чрезвычайно помогают «Дейли уорлд» в освещении международных событий, например таких, как всемирная борьба за мир и социальный прогресс, кампании протеста против нейтронной бомбы в разных странах мира.

Однако снимки на американскую тематику приходится в основном делать своими силами. Служба ЮПИ дает множество спортивных кадров, протокольных снимков официальных визитов в Вашингтон иностранных гостей, сенсационных фотографий пожаров, авиакатастроф и других бедствий. На забастовки же, демонстрации,

Полосы газеты «Дейли уорлд» с репортажем Максин Оррис о борьбе за права человека в Краун Хайтс (США)

митинги и другие выступления американцев, особенно если они не имеют общенационального масштаба и не сопровождаются схватками с полицией или штрейкбрехерами, это крупнейшее информационное агентство обращает внимание весьма редко. Боссам буржуазной печати невыгодно показывать движение протеста, за исключением тех случаев, когда оно разрастается до таких размеров, что его просто нельзя игнорировать. Однако читателей «Дейли уорлд» интересуют именно такие события, и поэтому, сдав снимки в завтрашний номер, Максин вешает на плечо видавшую виды камеру и отправляется в город. Адреса ее путешествий самые разные: в Южном Бронксе, где кварталы брошенных, выгоревших домов выглядят как развалины после жестоких бомбардировок, жители требуют от властей денег на восстановление района, на превращение этой части Нью-Йорка в место, пригодное для жилья. И на их демонстрациях, собраниях, сборах подписей под петициями всегда присутствует Максин Оррис. В Гарлеме проходит массовый митинг протеста против расовой дискриминации и безработицы — и по залу, выбирая лучшую точку для съемки, ходит фотокорреспондент «Дейли уорлд». Она же — в рядах пикетчиков, требующих освобождения «уилмингтонской десятки» и Джона Харриса, — на секунду выйдет из колонны, чтобы сделать снимок, и снова, вместе со всеми, скандирует лозунги протеста.

— Наиболее запомнившийся снимок? — Максин ненадолго задумывается. — Да, есть такой, сделанный несколько лет назад, тогда жители бедных районов на востоке Манхэттена протестовали против планов прекратить финансирование строительства нескольких детских садов. Дошкольные детские учреждения — вообще нечастое явление в Соединенных Штатах, и когда власти города после длительных требований общественности были вынуждены выделить средства на постройку двух или трех садов в громадном жилом массиве, населенном преимущественно белой беднотой, это было расценено как крупная победа. Но торжество длилось недолго. Отпущенных средств хватило лишь на каркасы зданий, а на их оборудование и оплату персонала денег у Нью-Йорка, вопреки всякой логике, не нашлось. И снова начались демонстрации и собрания протеста. На одно из них я пришла. Засняв выступающих перед новым, наглухо запертым зданием детского сада, сделав несколько фотографий лозунгов, с которыми были на митинге жители близлежащих кварталов, я уже собиралась уходить, когда заметила рядом с новым зданием дом, основательно пострадавший от пожара. Его, однако, никто не собирался ни ремонтировать, ни сносить. Я подумала: какой контраст — старое, разрушенное и новое, недостроенное, а на то, чтобы использовать как следует и то и другое, городские власти не могут найти средств, — вспоминает Максин.

Когда же снимок был проявлен и отпечатан, она увидела, что в черном, окруженном обвалившимися балками проеме двери запечатлелись две фигуры: спящие безработные — бездомные люди, для которых не нашлось никакого другого пристанища.

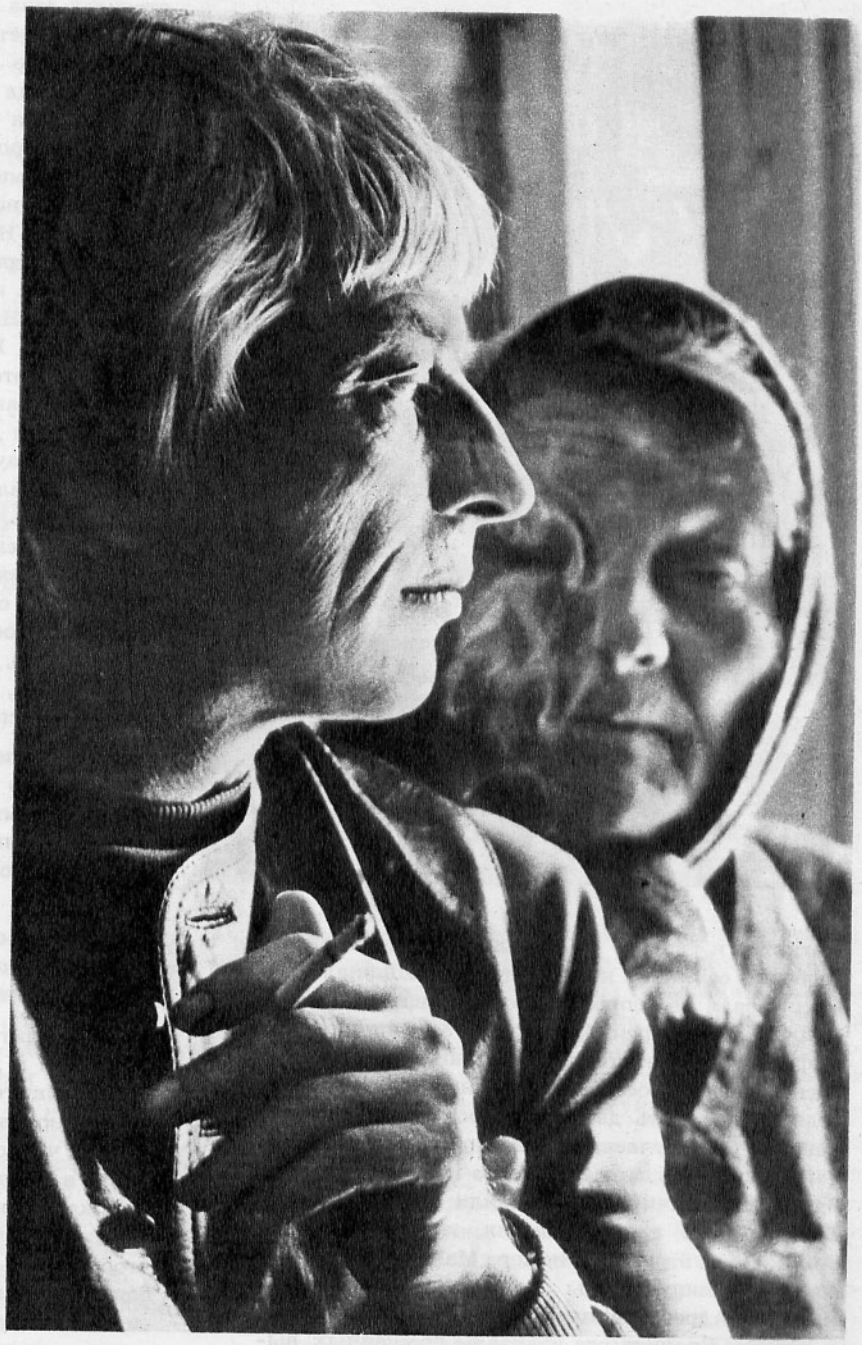
— И так приходится жить немалому числу нью-йоркцев, если такое жалкое существование можно назвать жизнью, — говорит Максин.

В чем видит она свою главную задачу? В том же, в чем и другие сотрудники «Дейли уорлд» — от старейшего журналиста Арта Шилдса, недавно отпраздновавшего свой 90-летний юбилей, до только что окончившего школу ученика печатника: в показе жизни Соединенных Штатов такой, какая она есть на самом деле, без прикрас и ухищрений буржуазной пропаганды. В том, чтобы призывать широкие народные массы к борьбе с империализмом, с монополиями, с расизмом и несправедливостью, за лучшее будущее и социальный прогресс. Поэтому она не жалеет сил для свой работы. И хотя работа не принесла ей материального благополучия, но зато дает многое другое, гораздо более ценное, чем деньги или вещи, страстью к обладанию которыми пропитано все американское «общество потребления». Работа в «Дейли уорлд», по твердому убеждению Максин, дает ей чувство причастности к передовому отряду человечества, к коммунистам.

Больше всего Максин любит снимать детей — и по работе, и для себя. Она знает, что своим нелегким трудом фотокорреспондента «Дейли уорлд» борется за светлое, спокойное будущее всех детей мира — без войн, без угнетения, без нищеты и бесправия.

Алексей ВОРОНИН,
корреспондент ТАСС в Нью-Йорке.
Специально для «СФ»

ПОЭЗИЯ И МУЗЫКА ЭДИТ МОЛЬНАР



С тех пор, как мы в первый раз встретились и долго беседовали о фотографии, прошло десять лет. И снова — Будапешт, встреча с Эдит Мольнар. Она очень изменилась. Разумеется, не в том тривиальном смысле, который заставил бы меня из галантных соображений избежать этой рискованной фразы. Нет, тяжелый труд репортера, к счастью, не смог украсть даже малую толику женского обаяния Эдит. Речь о другом — она изменилась в своем журналистском, художническом отношении к окружающему миру. Десятилетие прошло не только в постоянном наращивании профессионализма, отработке усвоенных навыков и приемов работы, но и в углубленном постижении сущности явлений, событий, человеческих характеров.

Что помогло этому, кроме приобретенного жизненного опыта?

— Литература и музыка, — отвечает Эдит Мольнар.

Она много читала. Чтение было потребностью, необходимостью. Произведения, созданные писателями и поэтами — ее современниками, восприятие ими дня сегодняшнего и оценка дней прошедших, нравственный потенциал, гражданственность, духовность лучших из них становились с каждым годом созвучнее ее пониманию «литературных» задач фотографии.

«Литературные» задачи? Что имеется в виду?

Эдит убеждена в том, что современная фотография может говорить и «литературным», описательным языком. По своей лексике, стилистике и фразеологии он, казалось бы, очень близок к языку журналистики, но при внимательно-

Фото
Эдит
МОЛЬНАР
(Венгрия)

Из очерка
о поэте Ласло Наде

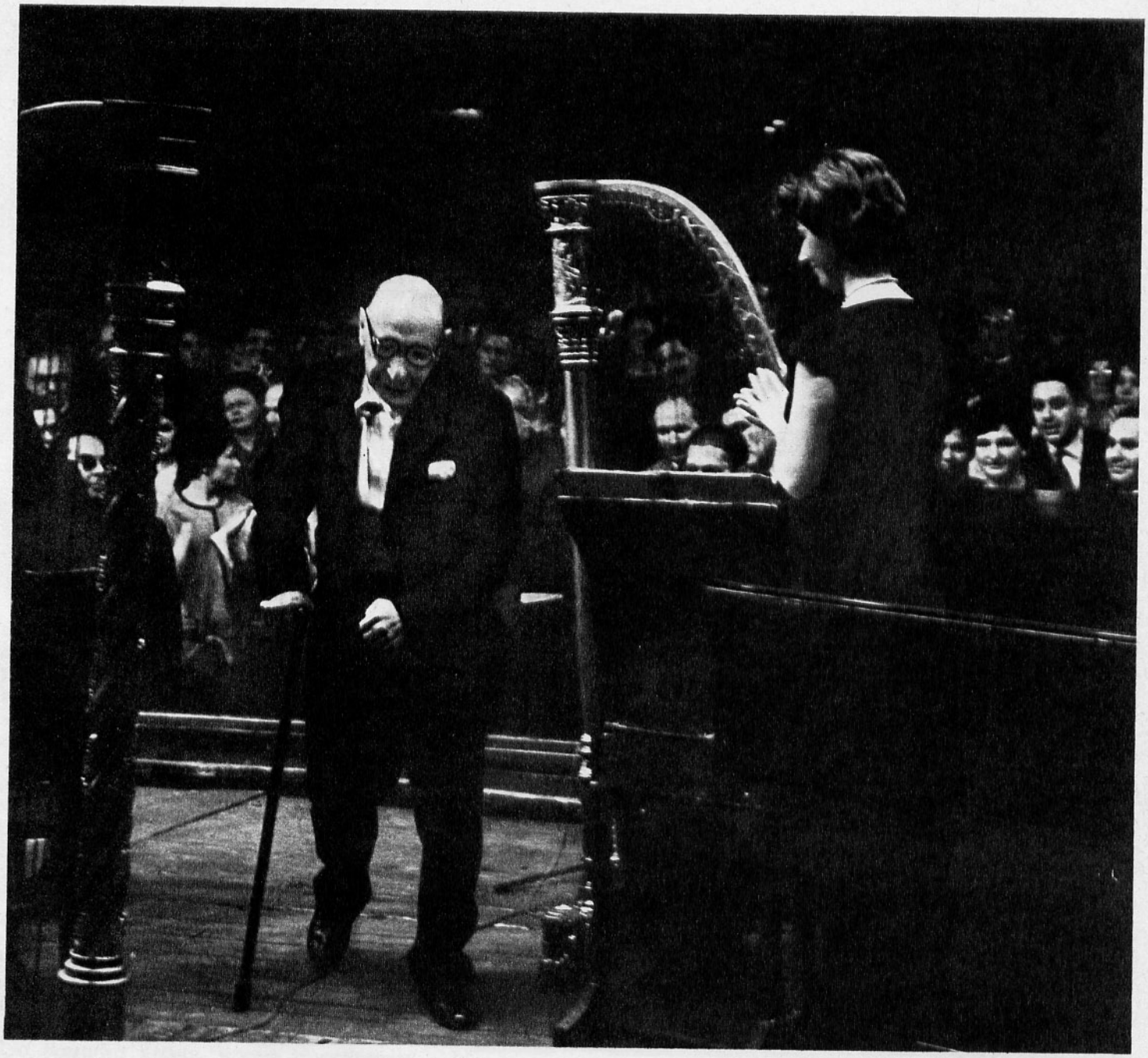
ном прочтении, считает она, дает более выпуклое, философски осмысленное представление о современной эпохе, людях, о времени и о себе.

Темами «литературных» фоторепортажей Эдит Мольнар стали в первую очередь художественные произведения писателей и поэтов и сами создатели этих произведений. Страницы романа Петера Вереша «Околица» были точкой отсчета многокадровой серии снимков, посвященных прототипам героев книги. Писатель, «дядя Петер» — был крестьянином, стал министром в социалистической Венгрии — повествует о ребенке, который уходит из хутора в большой мир, о тех, кто остались в его памяти, о прошлом. На снимках Мольнар — такие же, как в писательской памяти, деревенские старики, приметы бытового уклада тех далеких лет. Старые крестьяне, чем-то очень похожие на самого писателя, мирно беседуют или едут на базар, считают вырученные форинты или просто стоят возле дома. Это не попытка воссоздать былое, прошлое с помощью своеобразных декораций театрального спектакля о событиях многолетней давности. Нет. Это ассоциации, обращение к прошлому через сегодняшний день. То, что подвластно фотографии — искусству.

«Литературные» фотографии о литераторах, их жизни, внешнем облике, душевном настрое дали возможность фотографу с помощью объектива увидеть и подчеркнуть в их произведениях то, что порой скрыто от невооруженного читательского глаза.

Кто из современных поэтов или писателей стал наиболее созвучным фотографической лире?

Пожалуй, больше всех нашел отклик в



ее душе Ласло Надь. Она пришла вместе с поэтом туда, где цвели цветы и паслись лошади, о которых с любовью пишет поэт. Она увидела его с матерью, пожилой крестьянкой, и услышала о том, какой красивой та была в молодости. Как женщина Эдит была тронута до слез сыновним вниманием к матери. То была для поэта, скорее, ностальгия чувств, чем ностальгия, навеянная воспоминаниями детства.

И когда потом, на выставке, люди останавливались возле снимков о Ласло Наде, ей казалось, что все, как и она, уже по-другому, с бóльшим пониманием будут читать его стихи.

А музыкальная тема? Тот же «литературный» подход к сюжетному решению? Отнюдь нет, чисто журналистский. Но выбор решающего момента позволяет фотографу увидеть и показать зрителям значительно больше, чем сам момент в жизни выдающихся музыкантов. Поэтому, видимо, и «не стареют» ее Рихтер, Стравинский, Хачатурян, Кóдай, Стоковский...

Что дальше, каков путь, каковы планы? Эдит Мольнар очень волнует тема «Учитель и ученики». Она видит в ней эстафету мыслей, идей, нравственных понятий, творческих устремлений. Каким образом тема будет решена, пока сказать трудно. Несомненно лишь одно — никаких модных ухищрений, никаких «фиш ай». «Литературная» фотография должна достигать самых больших глубин самыми простыми средствами. В этом, наверное, одна из ее привлекательных особенностей.

Г. ЧУДАКОВ,
наш спецкорр
Будапешт — Москва

Фото
Эдит
МОЛЬНАР
(Венгрия)

Игорь Стравинский

Арам Хачатурян

Зольтан Кóдай
с женой